



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

1994

CHICAGO, ILLINOIS



*image  
not  
available*

*image  
not  
available*



**Caroline** (ital.), eine Mäns, leichtere Hris.

**Censor**, der Beamte, welcher die aus-  
schlaggebende Erlaubnis zur Auffüh-  
rung eines Stüdes gibt. **Censur**,  
das Amt des Censors. Bei der C. ein-  
reichen, ein Stüd der Behörde zur  
Prüfung vorlegen.

**Charakterkomiiker**, der Darsteller aus-  
geprägt scharfer komischer Rollen, wie  
des Falstaff, Dorfschlichter Adam etc.

**Charakterspieler**, der Darsteller scharf  
ausgeprägter Charaktere im ernsten  
wie im belustigen Fach, besonders jedoch  
im ersterem. J. B. Franz Moor, Shylock,  
Hamlet, Königsleutnant, Plepenbrinde.

**Charge**, **Chargenspieler**, Darsteller  
charakterisierter Rollen, meist im komischen  
Fach, doch giebt es auch ernste Chargen  
z. B. Hamnerdener in Rabala und Clebe.

**Claque**, **Claqueur**, die berufsmäßigen  
besoldeten Beifallsständer. In Paris  
„Rites vom Kronleuchter“ genannt,  
weil sie gewöhnlich in der Mitte des  
Parterres unter dem Kronleuchter ihre  
Plätze erhalten. C. bedeutet eigent-  
lich einen Schlag mit der Hand.

**Chor**, bez. die Gesamtheit der Choristen  
(J. d.) und Choristinnen, im Schau-  
spiel, wie in der Oper. Er wird ent-  
weder in bestimmten Rollen beschäftigt  
oder gruppenweise als Gesamtchor.  
Chor in der antiken Tragödie (und  
in Schillers Braut von Messina) die Ver-  
treter des Volkes gegenüber den Fürsten  
oder den Hauptpersonen des Stüdes,  
gewöhnlich in Chor der Hiten und  
Chor der Junglinge gestellt.

**Chorist**, **Choristin**, Darsteller Nummer  
Rollen, oder Sänger, als niemals oder  
als niemals einzeln singen.

**Collette**, die Heldsammlung, die ein  
veranmter oder engagementloser Schau-  
spieler bei dem Engagierten macht.  
**Collettebogen**, der Zeichnungsbogen,  
**Collettebruder**, der gewerbmäßige  
Besitzer und Colletteant.

**Coloratur** (lat.-ital.), eigentl. Farben-  
gebung; im Bezug: die Gesamtheit  
an Figuren, Passagen, Kavaladen und  
Crillern in den Hiten, vielfach von  
Sängern und Sängerinnen ohne oder  
gegen den Willen des Komponisten  
in die vorgeschriebene Partie eingelegt.

**Comparien**, **Comparserie**, Darsteller  
numerierter Rollen, die einzeln oder in  
Gruppen mitzuwirken haben. Im Ge-  
gensatz zu den Statisten (J. d.) werden  
die C. immer aus den Reihen der Schau-  
spieler oder der Balletts genommen.

**Contrast** (lat.), der Vertrag, die Ueber-  
einkunft. **Lebenslanglicher**, un-  
auflöslicher Contrast.

**Conversationsstück**, Lustspiel oder auch  
Lebensspiel, das im alltäglichen Leben  
spielt, bei dem die Fabel gering ist und  
der Wert nur auf eine geistreiche Unter-  
haltung gelegt wird.

**Conversationszimmer**, das Versamm-  
lungszimmer für die Schauspieler von  
Beginn des Stüdes, oder in Pau-  
sen, meist nur dem zur Zeit be-  
schäftigten Darstellern zugänglich.

**Conzession**, die behördliche, staatliche  
oder städtische Erlaubnis, ein Theater  
zu begründen oder zu leiten.

**Coullisse**, die verschlebbare Seitenwand  
der Dekoration.

**Coullissenreißer**, ein durch übertriebenes  
Spiel auffallender Darsteller, der ge-  
wissermaßen so gewaltsame Bewe-  
gungen und Gesten macht, daß er die  
Coullissen umreißt.

**Complet**, ein aus mehreren Strophen  
bestehendes Liedchen, deren jede einen  
Reiherein (Refrain) hat.

**Cyklus**, eine Reihen-Aufführung zu-  
sammengehöriger Schauspiele, Schiller-  
Cyklus, Mozart-Cyklus, die ganze  
Reihe der von dem Dichter, dem Musiker  
vorhandenen Schauspiele oder Opern.

**Da capo** (ital.), von Anfang! Bei-  
falliger Ruf nach Wiederholung des  
Ganges einer Scene, eines Liedes,  
einer Stelle. **Da capo-Vers**, Strophen,  
die vom Darsteller gesungen wird,  
wenn man ihn herausgerufen hat.

**Debüt**, **Debütant**, **Debütantin**, der  
Antritt, der oder die neu antretende  
Schauspieler oder Schauspielerin.

**Deklamieren**, im getadelten Sinne:  
zu stark betonen, die Betonung allzu  
abkühlend hervorheben.

**Dekoration**, das Ganze der zumal  
Wände, welche auf der Bühne den Ort  
der Handlung bezeichnen sollen, samt  
Geräten und Requisiten.

**Denkender Schauspieler**, im spöttischen  
Sinne für einen Darsteller gebraucht,  
der allerlei thörichte Dilettanten heraus-  
grübelt.

**Dialektischer Schauspieler**, Darsteller der nur  
oder vorwiegend in der Sprachweise  
einer Provinz oder einer Stadt spielt,  
z. B. altpreußisch, sächsisch, ober-  
bayrisch (Schiller'ser), bairisch etc.

**Didakastiken** heißen in den Schauspielen  
die gewöhnlich in anderer Schrift  
als der Text gedruckten Vorschriften  
für den Schauspieler und Regisseur.

**Dilettant** (ital.), jemand der aus Lieb-  
haberei als Schauspieler auftritt. **Lauter**  
J. v. W. talentloser Darsteller.

**Direktion** führen, ein Theater leiten.  
Er sucht eine Direktion, sagt man  
von dem noch thätigen, oder im Ab-  
gehen begriffenen Schauspieler, der  
Absicht hat, Theaterdirektor zu werden.

**Direktor**, der oberste Leiter des Theaters.

**Dirigieren**, das Orchester leiten.

**Discant**, J. v. W. Sopran, die Er-  
stinstimme vom eingestrichenen Dis-  
cantaltrichenen c. die höchste der vier  
Hauptstimmen.

**Donnerblech**, eine Blechtafel, mittels  
der hinter der Scene das Donner

geräusch nachgeahmt wird. Es giebt auch größere Donner-Maschinen und Donner-Wagen.

**Drama** (griech.), die Handlung, im speziellen Sinne die theatralische Handlung, das ernste Schauspiel, und dann das Schauspiel überhaupt.

**Dramatisch**, alles das, was zum Schauspiel gehört.

**Dramatischer Dichter**, Theaterdichter, Dramatisieren, eine Erzählung, einen Roman zu einem Theaterstück umarbeiten.

**Dramaturg** (griech.), Angestellter des Theaters, der die eingezeichneten Stücke zu lesen hat, um dem Direktor darüber zu berichten.

**Durchgehen**, kontrahirndes werden und das Engagement heimlich verfallen.

**Effekt**, i. v. w. Wirkung, auf den E. spielen, einige Stellen im Spiel allzu abschüssig hervorheben.

**Einsage**, ein Ausrufwort oder ein Vortrag, der nicht zu dem ursprünglichen Stücke gehört und vom Verfasser oder der Sängern dem Text hinzugefügt wird.

**Eiserner Vorhang**, der metallische Vorhang, der den Bühnenraum abschließt, um ihn vor Feuergefahr zu sichern. Er wird regelmäßig nach Schluß der Vorstellung herabgelassen.

**Engagement** (fr.), Verpflichtung, E. haben, im E. sein, einer Bühne kontrahirt verpflichtet sein.

**Ensemble**, die Gesamtheit der Darsteller eines Theaters.

**Epilog**, Schlußrede einer einzelnen Person am Ende eines Stückes.

**Episode**, kleine Rolle, Episodenspieler, Darsteller kleiner Rollen, insbesondere ein begabter Darsteller kleiner Rollen.

**Etat des Theaters**, die Gesamtsumme, die das Theater täglich, monatlich oder jährlich kostet.

**Exposition des Stückes**, die einleitende Darlegung der in dem Stücke vorgeführten Handlung. Sie muß bis zum Ende des 1. Aktes, spätestens in den ersten Szenen des 2. Aktes gegeben werden.

**Extempore**, das, ein Augenblickseinfall, oder auch eine vorher verabredete Einlage in einem Stücke.

**Extemporieren** (lat.), ohne Vorbereitung, ohne gelernt zu haben, spielen, Augenblickseinfälle zum besten geben. Wird bei guten Bühnen stark getrieben.

**Fabel**, die, die dem Stücke zu Grunde liegende Handlung, der sachliche Inhalt.

**Falsch besetzt** nennt man ein Stück, wenn sich bei der Ausführung erweist, daß ein Darsteller (oder mehrere) eine Rolle erhalten haben, die nicht mit ihrer körperlichen oder geistigen Individualität paßt.

**Falsch**, i. Kapstlinne.

**Fermate** (ital. halter ein!), längeres Verweilen auf einem Ton, durch das Zeichen (=) angedeutet.

**Festspiel**, ein zu einer bestimmten Gelegenheit, dem Geburtstage des Landesherrn, einer Denkmals-Entthüllung etc. besonders gedichtetes Stück.

**Flasche machen**, im höchsten Grade mitfallen. **Flasche** (ital.), Flasche, der Ueberschwenglichkeitsart ist nicht aufgehört, von der Zerbrechlichkeit des Glases?

**Finale**, die Endnummer einer Oper. **Flügel**, Flügelstimme, Astillieren, i. v. w. Kopfstimme (f. d.).

**Flugwerk**, die Maschine, auf der die Darsteller den Flug durch die Luft machen, auch Flugwagen genannt.

**Freibillet**, ein von der Direction geschenktes Billet. **Freibilletsteuer**, eine kleine Gebühr, die bei einigen Theatern auf fr. erhoben wird.

**Furore machen**, das Publikum in Begeisterung versetzen.

**Gür sich**, ein Wort oder Satz, den der Schauspieler leise, beiseite, zu sprechen hat, gewöhnlich ein Aparte genannt.

**Gage**, die, das Geld, das der Schauspieler von dem Direktor kontrahirt erhält. Daher: Monatsgage, Tagesgage, Jahresgage, i. a. Spielgeld. **Gagen-Etat**, die Gesamtsumme der Löhne der Direction zu zahlenden Gagen und Spielgelder.

**Salavorstellung** (Halk, arab. Ehrenbild), Vorstellung in Anwesenheit des Hofes.

**Galiste**, der oberste, billige Rang im Theater.

**Galerie-Publikum**, meist das Publikum der Ungebildeten, für das St. spielen, in thörichter Eitelkeitsberei spielen, übertrieben, jottige Späße einleiten.

**Gerderobe** heißt a. die gesamte Menge dessen, was der Schauspieler anzieht, seine theatralische Ausstattung vom Kopf bis zu den Füßen; b. der Raum, in welchem der einzelne Schauspieler, oder eine Gruppe von solchen, sich für das Stück ankleiden.

**Gerderobier**, i. Kostümier.

**Gardine**, i. v. w. Vorhang.

**Gasse**, der zwischen zwei Coullissen befindliche Gang.

**Gastieren**, als Gast auftreten.

**Gastspiel**, die Reihe von Vorstellungen, die der Schauspieler an einem Theater giebt, ohne dort engagiert zu sein.

**Gemälde des Ruhms**, überhastete Benennung der den Künstlern gespendeten Blumen und Lorbeerkränze.

**Generalbass**, die Harmonielehre als Ganzes.

**Geste**, die die körperlichen Bewegungen, namentlich der Arme und Hände.

**Gesploß**, der, (im span. Lohp.), der lustige Bediente.

Der Zweck des Schauspielers war und ist: der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.

Hamlet zu den Schauspielern.

# Spemanns Hauskunde

---

I

Das goldene Buch der Musik

II

Das goldene Buch der Kunst

III

Das goldene Buch der Weltliteratur

IV

Das goldene Buch der Sitte

V

Das goldene Buch des Theaters

---

## Das Goldene Buch des Theaters



Berlin & Stuttgart  
Verlag von W. Spemann  
1902.

# Spemanns

goldenes

# Buch des Theaters

Eine Hauskunde für Jedermann

Herausgegeben

unter Mitwirkung von

Prof. Dr. Rudolph Senée, Max Grube, Dr. Robert Hessen,  
Dr. Paul Lindau, Victor Ottmann, Ernst v. Possart, Gotthilf Weisstein,  
Eugen Zabel u. a.



Berlin & Stuttgart  
Verlag von W. Spemann  
1902.

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Dichter lieben nicht zu schweigen,

Wollen sich der Menge zeigen.

Lob und Tadel muß ja sein!

(Goethe.)

**T**heaterleute lieben es aber erst recht nicht, ihr Licht unter den Scheffel zu stellen und sich aschenbrödelhaft zum Schatten zu degradieren. Warum sollte da ein Theaterbuch seinen Drang nach weitester Oeffentlichkeit verhehlen und, wie es die alte Vorwortmode will, zehnmal um Entschuldigung bitten, das Licht der Welt erblickt zu haben, anstatt im Gefühle seiner Zweckmäßigkeit frank und frei um Beifall zu werben: Hier bin ich! Nehmt mich! Lest mich!

Zum Glück für unser Buch ist die Theaterkunde keine trockene Wissenschaft, steht doch die Bühne, dieser mächtig tönende Resonanzboden menschlicher Leidenschaft und Poesie, in zu inniger Beziehung zu allem, was uns angeht, fesselt, rührt oder zum Lachen reizt. Nächst der Musik erfreut sich wohl keine Kunst einer so regen Theilnahme in allen Schichten der gesitteten Gesellschaft, wie die dramatische. Um so mehr muß es wundernehmen, daß selbst bei eifrigen Theaterfreunden nicht selten eine auffällige Unkenntnis vom Wesen der Schauspielkunst und

Dramaturgie gefunden wird, obwohl es nicht an hervorragenden Büchern auf diesem Gebiete fehlt. Der Grund liegt wohl darin, daß diese Werke nach Anlage und Sprache zu sehr für den Gelehrten und Fachmann berechnet sind, um dem Laien die Lektüre anziehend erscheinen zu lassen.

Es war deshalb eine verlockende Aufgabe, im praktischen, bewährten Rahmen unserer Handbücher ein Theaterwerk zu komponieren, das durch berufene Federn Geschichte und Aesthetik der dramatischen Kunst und alles, was zum Betriebe der bunten Bretterwelt gehört, ganz besonders auch den gegenwärtigen Zustand der deutschen Bühne, in leichter, angenehmer Weise darstellt. Schon ein flüchtiges Durchblättern zeigt dem Leser, welche Fülle von Stoff das theatralische Gebiet umfaßt und wieviele Beziehungen zu nicht minder interessanten und oft wenig bekannten Grenzgebieten hinüberleiten.

Trägt das Buch dazu bei, für den Genuß von Bühnenwerken vorbereitend, anregend und unterrichtend zu wirken und über das, was jeder Theaterfreund wissen sollte und möchte, klare Auskunft zu geben, so hat es seine Aufgabe erfüllt.

## Inhaltsübersicht.

	Nummer		Nummer
<b>Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst.</b>		<b>Zugang und Vorbereitung zur Bühnenlaufbahn.</b>	
Von Dr. Robert Hefsen . . .	1—274	Von Max Grube . . . . .	824—837
<b>Klassische Dramaturgie.</b>		<b>Geschichte der Bühnen- einrichtungen, der The- atergebäude und De- corationen.</b>	
Von Dr. Robert Hefsen . . .	275—526	Von Professor Dr. Rudolph Genée . . . . .	838—860
<b>Moderne Dramaturgie.</b>		<b>Das Theaterkostüm und seine Geschichte.</b>	
Von Dr. Robert Hefsen . . .	527—709	Von Professor Dr. Rudolph Genée . . . . .	861—870
<b>Geschichte der Oper (ein- schließlich des Singspiels und der Operette) in ihrer dramatischen Bedeutung.</b>		<b>Der Lehrgang des Schau- spielers.</b>	
Von Professor Dr. Rudolph Genée . . . . .	710—741	Von Ernst von Possart . . .	871—885
<b>Geschichte des Balletts, in Episoden dargestellt.</b>		<b>Verzeichnis der deutschen Theaterschulen.</b> . . . .	885 u
Von Gotthilf Weisstein . . .	742—752	<b>Bühnenkünstler der Ge- genwart.</b>	
<b>Geschichte der Zauber- possen.</b> Von G. Weisstein	753—764	Biographien und Cha- rakteristiken. Von Eugen Jabel . . . . .	886—1114
<b>Die kleinen dramatischen Künste.</b> Von G. Weisstein	765—815		
<b>Praxis des Bühnenwesens.</b>			
Von Max Grube . . . . .	816—823		

**Deutsche Theaterkritiker  
der Gegenwart.**

Biographien und Cha-  
rakteristiken. Von Eugen

Babel . . . . . 1115—1140

**Wie entsteht ein Drama?**

Vom Schreibtisch bis  
zum Rampenlicht. Von

Dr. Paul Lindau . . . . 1141—1162

**Geschichte des Theater-  
zettels.**

Von Gotthilf Weißstein . 1163—1179

**Das Variété.**

Von Victor Ottmann . . 1180—1193

**Bücherkunde zur Ge-  
schichte des Theaters.**

Von Gotthilf Weißstein . . 1194

**Dramatische Aphorismen.**

Zusammengestellt von Dr.

Robert Hessen . . . . . 1195

**Das Liebhabertheater.**

Von Rudolf Schroeter . . 1196—1217

**Das ABC des Theaters.**

Von Gotthilf Weißstein. Vorleseseiten



des Toth (Hermes Trismegistos) wurde sie durch alle untern und höheren Sphären geführt; das Werden und Vergehen der Jahreszeiten brachte neue Farben in diese Darstellung. Leidens- und Sterbensgeschichten gewisser Lieblingsgottheiten gaben den Pharaonen selbst erwünschte Gelegenheit, agierend aufzutreten; Totengerichte mit den Bittgesängen des Chors für irgend einen abgeschiedenen Bruder brachten die ersten Andeutungen dramatischer Bewegung.

3. Die Dorer, die den Peloponnes inne hatten und früh schon von ihrer südlichen Küste, im Kielwasser phönizischer Abenteurer und Kaufleute, mit ihren Booten die Mündungen des Nil besucht haben müssen, holten von dort aus die schönsten Erfindungen der Göttersage und die bunten, priesterlichen Gebräuche für gewisse Jahresfeste nach Griechenland herüber. Im Frühling, wenn in die ganze Natur ein Saftstrom sich zu ergießen schien, und im Herbst, wenn Früchte, Getreide und Trauben reiften, wurde dem Dionysos (Bakchos) geopfert, wurde der Wechsel der Zeiten mit bestimmten Chordarstellungen, mit Gesang und Tanz auch in Hellas gefeiert. Aber dem frischen und kraftvollen Selbstgefühl der Künstlerisch so hochbegabten Hellenen wollten die öden Totengerichte des Niles nicht mehr genügen, und mit angeborener Geschicklichkeit suchten sie die alten Kultus-Szenen durch Widerstreit zu beleben. Während ein Einzelner die Geschehnisse irgend eines Halbgottes so vortrug, als ob er selbst sie erlitten hätte, begann der übrige Chor einzufallen, und solche Wechselreden lockten zu kräftigem Fortschritt. Die frühesten Namen derer, die als Dichter und Komponisten schöner Chorlieder zu Ehren des Dionysos auf die Nach-

welt kamen, sind Archilochos von Paros (714—616 v. Chr.), der Dithyramben zu singen wußte „sinnberauscht, blitzgetroffen vom Weine“; ein Jahrhundert nach ihm der noch heut vielgenannte Arion.

4. Thespiis aber, der nicht allzulang nach 600 v. Chr. geboren sein muß, ist der eigentliche Erfinder einer Bühne, und da er es gewesen sein soll, der in bewußter Kunstübung Einen Schauspieler dem ganzen Chor gegenüberstellte, die ersten kunstmäßigen Monologe und Dialoge veranlaßte, so kann man ihn als den eigentlichen Urahn des von bloß religiösen Ceremonien abgesonderten, in sich selbständigen Dramas bezeichnen.

5. Bühne. Des Thespiis Bretterwelt bestand aus einem Tisch oder einer Platte. Vermutlich wird es ein Opfertisch gewesen sein, dessen Symbol sich in der Theater-Thymele erhielt, einer altarförmigen Erhöhung im Tanzraum (Orchestra) des Chores, von der aus der Chorführer die Bewegungen des Reigens beherrschte. Längst hat jene weit in den Zuschauerraum vorgerückte Orchestra andern Zwecken dienen gelernt: sie beherbergt heut nur die Musiker. Ein Rudiment der alten Thymele aber hat sich im Souffleurtasten erhalten.

6. Die Aufgabe des Chores, der niemals unisono zu sprechen, selten gemeinsam zu singen, sondern hauptsächlich gemeinsam zu schreiten und zu tanzen hatte, ist leider von unserm Schiller in einer Weise mißverstanden worden, die um mehr als ein Jahrhundert eine Wiederbelebung des antiken Dramas und ein Verständnis dafür bei uns aufgehalten hat. Die Durchkomponierung sämtlicher Chöre der „Antigone“ ist von Mendelssohn-Bartholdy einer der schlimmsten Mißgriffe gewesen und hat die rechte Wirkung jener



und Napoleon vorstellen. Er soll hierin sämtliche folgenden Dramatiker, die ja stets zugleich auch ihre eignen Schauspieler waren, übertreffen, übrigens außerhalb der Bühne Tanzunterricht erteilt haben.

**8. Hauptspielzeiten.** Dramatische Wettkämpfe fanden, wie Plutarch berichtet, in des Thespis Zeit noch nicht statt; doch läßt ihn Suidas 536 v. Chr. einen Preisbock gewinnen. Als Theaterzeiten aber bildeten sich bald darauf in Athen, streng im Anschluß an den Dionysoskultus heraus:

**9. a) Die ländlichen Dionysien.** Dieses Fest fiel in den Spätherbst, in den Monat Poseidon (November-Dezember), nach beendigter Weinlese. Für das Drama war es von geringerer Bedeutung; nur von Euripides wird einmal erwähnt, daß er darin aufgetreten sei. Wichtiger scheint den Athenern bei diesem Fest das Schlauchspringen gewesen zu sein, das mitten im Theater stattfand. Wer sich auf dem mit Del bestrichenen Schlauch auf einem Fuß behauptete, bekam den mit Wein gefüllten als Siegespreis.

**10. b) Das Kelterfest, die Lenäen;** denn Dionysos hieß u. a. auch Lenaios. Dieses Fest wurde im Monat Gamelion (Dezember-Januar) begangen, im Lenäon, dem südlich von der Akropolis gelegenen Heiligtum des Dionysos mit dem ältesten athenischen Theater. Hier hatten die Dithyrambiker ihre ersten Wettkämpfe abgehalten, die Geburt des Bakchos besingend. Das Fest wird wohl drei Tage gedauert haben.

**11. c) Die Anthesterien,** das Dionysische Blumenfest, im Monat Anthesterion (Februar-März), an drei aufeinander folgenden Tagen gefeiert. Der erste Tag war der der Faßöffnung, mit unbeschränkter Befreiheit auch für die Sklaven; das zweite hieß das Rannenfest,

wobei Jubellieder an den Freuden spender erschallten und wettgetrunken wurde; am dritten Tag zog man nach dem Lenäon, wo die wettkämpfende Dichterschaft über ihr be rauschtes Publikum wohl öfters zu Klagen gehabt haben wird. Den Siegespreis bildete köstlicher Ausbruch oder Most, auch „Ambrosia“ genannt.

Das prachtvollste und wichtigste Fest aber waren

**12. d) Die großen oder städtischen Dionysien** zu Anfang April, wenn die Schifffahrt wieder eröffnet war und von den Inseln, aus den Kolonien die reichen Stammgenossen herbeiströmten, um sich an dieser glänzenden, viele Tage anhaltenden Feier zu ergötzen. Weitere Festzüge, Knabenchöre, Komos mit seinen Spottreden durchzogen die Straßen. Bei den Wettkämpfen der Dichter durften nur attische Vollbürger die Chorführerschaft übernehmen. Wieviel Tage dem Drama gewidmet waren, ist leider nicht überliefert worden; doch wird man sicher gehen, mindestens drei Theatertage anzunehmen, da häufig neben dem Sieger zwei Besiegte genannt werden und es eine Rolle vor den Preisrichtern spielte, als erster oder letzter dranzukommen.

Herbst, Winter und Frühling waren auf diese Weise mit zusammen vielleicht sieben Spieltagen besetzt; ein Sommertheater scheint es in Athen, in der klassischen Zeit wenigstens, nicht gegeben zu haben.

**13. Die ersten Dramatiker.** Erkundigen wir uns nach dem Drama selber, so sind Chörilos, Phrynichos, Aeschylos die ersten großen Namen, die genannt werden. Chörilos stand wegen der Schönheit seiner uns leider verloren gegangenen Chorlieder derart in Ansehen, daß Aristophanes die Nachtigall seine Lehrerin nannte. Ihn besiegte

Phrynichos 511 v. Chr., noch unter den sogenannten „Tyrannen“. Aeschylos fügte den zweiten Schauspieler hinzu, wodurch natürlich der Dialog an Lebendigkeit außerordentlich gewinnen mußte, Sophokles einen dritten.

**14. Agonisten.** Man spricht von diesen dreien, dem Protagonistes, Deuteragonistes, Tritagonistes, weil sie vom Staat ihre Gage erhielten und keinen anderen Lebensberuf hatten. Zusammen hießen sie „Hypokriten“, mit einem noch gebräuchlichen Namen, der aber heute nur für Scheinheiliges, heuchlerisches Wesen gilt. Wenn im „Gefesselten Prometheus“ neben dem Helden und dem Gott Hermes die beiden Scherzgen Kraft und Gewalt zu agieren hatten, so sprach entweder einer aus dem Chor die Rolle mit, oder es traten welche aus dem Chor heraus auf die Bühne, waren aber nicht vom Staat, sondern vom Chorführer (meist einem vornehmen athenischen Bürger) zu stellen und zu besolden.

**15. Die Einfachheit und Uebersichtlichkeit** der antiken Handlungen und Scenerien rührt größtenteils wohl von jener ökonomischen Einschränkung her; denn wenn auch jeder der drei Hauptspieler mehrere Rollen an einem Abend vorzustellen hatte, so ist man in der Blütezeit des Dramas über den Tritagonisten doch nie hinausgegangen.

**16. Aktualität.** Sicher war 500 v. Chr. die ganze Kunstform bereits derartig ausgebildet, daß die ersten Griffe nach aktuellen Stoffen erfolgen konnten. Vier Jahre vor der Befreiungsschlacht bei Marathon behandelte Phrynichos die Einnahme von Milet durch die Perser, das traurige Vorspiel der griechischen Erhebung, so wirksam, daß das ganze athenische Theater in Thränen ausbrach, aber — weil der Dichter nur allzu sehr seinen agitatorischen

Zweck erreichte: seine Mitbürger, die den kleinasiatischen Hellenen nicht beigeprungen waren, zu beschämen, wurde er aus der Vorstellung hinausgestäubt und mit harter Geldstrafe belegt, ganz wie die freisinnigen Berliner im Jahre 1890 den „Kabagas“ auszischten, weil Sardous lustige politische Satire nur zu wohl ins Schwarze traf. Der Einnahme von Milet folgten des Aeschylos „Perser“, doch hat die Tragödie späterhin fast ganz von solchen aktuellen Stoffen Abstand genommen, vielleicht, weil eine höchst energische Konkurrentin für Behandlung der Tagespolitik aufgetreten war:

**17. Die Komödie.** Ihre Anfänge sind viel dunkler als die des Dramas. Während dieses seinen tragischen Namen von dem Vock (Tragos) ableitet, der am Hauptföhnfeste, den großen Dionysien im April, auf der Thymele (dem schon erwähnten Opferaltar auf der Bühne) geschlachtet wurde, heißt Komödie „Dorfgesang“, von den Umzügen, die nach der Weinlese angeheiterte Frauen zu Fuß und zu Wagen von einem Dorf zum andern unternahmen. Hier erklangen spottlustig jene phallischen Lieder, von deren Melodien wir uns leider keinen Begriff mehr machen können, die von unsern Geistlichen heute wohl anstößig genannt werden dürften, aber von den harmlosen naturwüchsigen Griechen jener Tage nicht annähernd so empfunden wurden.

Schon lange vorher waren die Lieder der alten Phallosfänger von satirischen, auf die Tagespolitik geschleuderten Geschossen durchrauscht gewesen, und wenn auch in den aristokratisch regierten dorischen Städten der Spott sich nur die Lächerlichkeiten des Privatlebens zum Vorwurf nehmen durfte, so kann man doch heute noch aus den bloßen



wie sie auch von Aegypten her aus dem Gottesdienst sich abgeleitet hatten. Doch freilich mußten erst die Peisistratiden („Tyrannen“) 510 v. Chr. vertrieben werden, ehe zu Athen der komische Chor sein Haupt freier erheben konnte, und auch dann noch blieb er lange Zeit ohne staatliche Geldbewilligungen, die den tragischen Chören reichlich zufließen.

**20. Amphitheater.** Und wie war nun das athenische (große Dionysos-) Spielhaus selbst beschaffen? Es glich, wenn wir von der Orchestra und den sonstigen Chorverhältnissen absehen, in ganz ungleich höherem Maße unserer heutigen modernen, als in England der Shakespearischen oder irgend einer anderen Bühne vor der neuesten Zeit. In der Regel wurden die altgriechischen Theater am Abhang eines Hügels ganz oder doch teilweise aus dem natürlichen Boden ausgehöhlt, die Sitzreihen im Felsen selbst ausgearbeitet. In Mantineia und in Alabanda (Karien) sind die einzigen Ruinen griechischer, in einer Ebene aufgeführter Theater zu schauen gewesen. Die Volksmenge, die ein solches Theater fassen konnte, überstieg die des Berliner Zirkus Renz um das zwei- bis sechsfache. In Epidauros mochte sie 16 000, in Syrakus 22 000 Köpfe betragen haben. Das Dionysos-Theater in Athen (etwa 500 v. Chr. im Bau begonnen) konnte 30 000 Zuschauer fassen, das größt-bekannte in Megalopolis (Arkadien) 44 000. Umgänge und Zugänge waren bequem, Feuergefähr nicht vorhanden. Gegen die Sonne schützte man sich durch Hüte mit breiter Krempe; von einer zeltartigen Bedeckung (velarium) des dachlosen Zuschauerraumes ist erst n. Chr. unter der Römerherrschaft die Rede.

**21. Die Orchestra,** der Tanzplatz des Chores, blieb vom Zu-

schauerraum durch eine Mauer geschieden. Ihr Boden war meist gebielt oder mit Brettern belegt und mit Linien bezogen, nach denen sich die Tanzschritte richten mußten. Hinter der schon erwähnten Thymele, dem Centrum des Radius, dem Knauf der fächerförmig ausgebreiteten Amphitheater, hatten, den Augen der meisten Zuschauer verborgen, die Flötenbläser ihren Stand und auch der Taktangeber (Hypoboleus), der zugleich den Schauspielern Warnsignale zu geben hatte, wenn sie in Gefahr schwebten, sich zu überschreien.

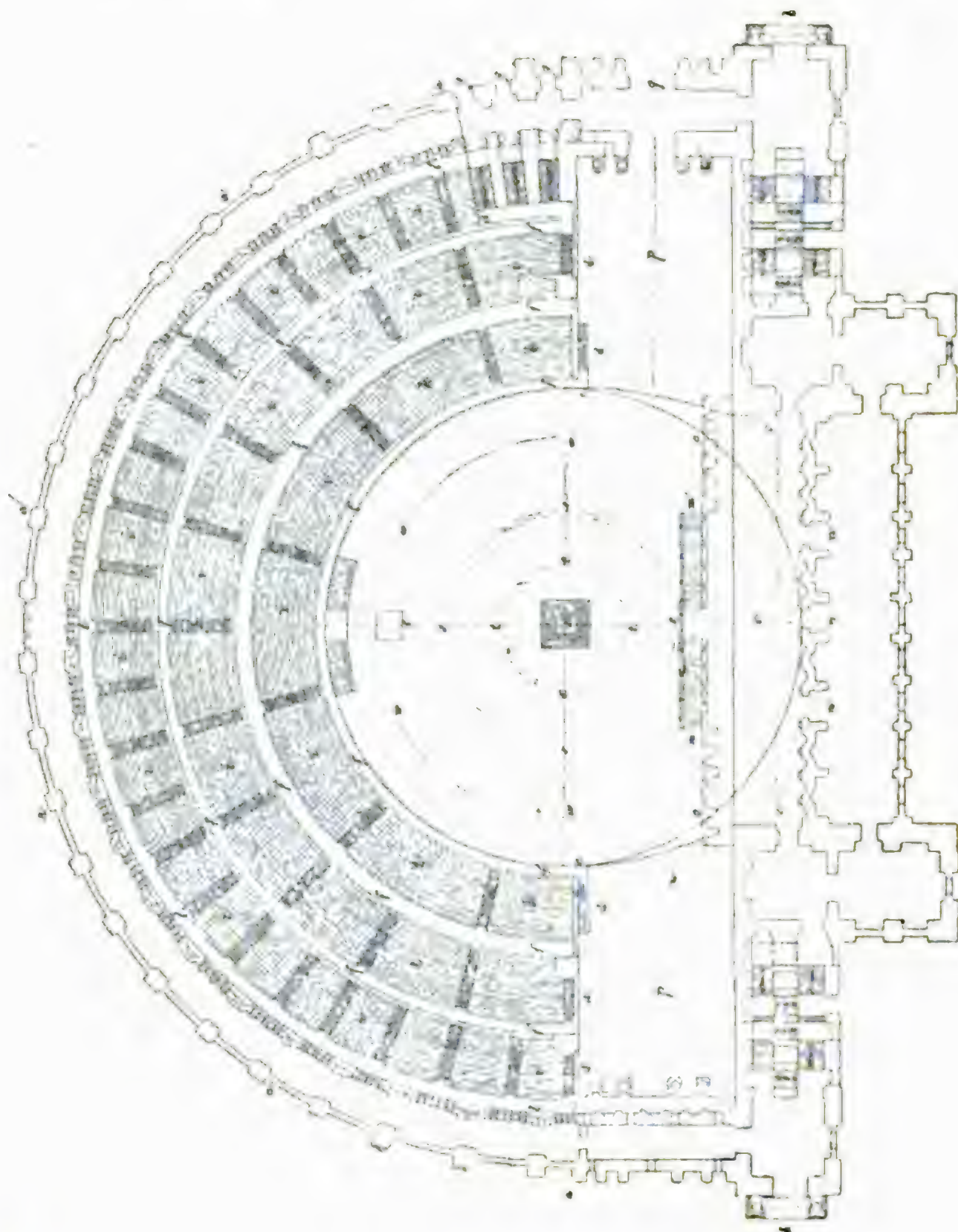
**22. Parodoi,** d. h. breite Zugänge, führten von beiden Seiten der Orchestra an der Bühne vorüber ins Freie. Auf ihnen, seltener durch gewisse Thüren des Bühnengebäudes, aber keinesfalls aus dem Hintergrunde, wie Schiller fälschlich annahm, hatte der Chor zu kommen und zu verschwinden. Oft waren Wasserleitungen in ihnen angebracht zur Erquickung der Zuschauer, und noch jetzt sprudelt in der Orchestra des megalopolitanischen Theaters eine Quelle.

**23. Proskenion** oder Vorbühne hieß der Raum hinter der Thymele (vom Zuschauer aus) und war mit einem Vorhang versehen, der zunächst den Hintergrund verdeckte, um bei Beginn des Spieles durch eine Ritze im Boden zu versinken. Diese Vorbühne diente in der Regel zur Aufnahme des Königsgefolges und nach Bedarf auch für den Chor, der sich dann rechts und links aufstellte.

**24. Die Skene.** Hinter der Vorbühne kam nun das eigentliche Bühnengebäude zum Vorschein, sobald der Vorhang verschwunden war. Der offene Platz zwischen Vorhang und Bühnengebäude wird wohl Skene geheißen haben; zugleich aber, was schon zu vielen Mißverständnissen Veranlassung gab, hieß Skene

### Erklärung der Zeichen.

a. Die Hinterwand. — b. Die verlängerten Seiten des Halbkreises (die Hörner). — c. Die Scene. — d. Das Sigma (Zuschauerplatz). — e. Die Orchestra. — f. Die Diagonata (Gänge zwischen den Sitzen). — g. Die Thüren zum Zuschauerplatz. — h. Die Treppen im Zuschauerplatz. — i. Die Kerkides (einzelne Abtheilungen des Zuschauerplatzes). — k. Die Proedria (der vornehmste Rang). — l. Die Estate Kerkis (oberste Sitzreihe). — m. Die Stufen, die aus der Orchestra auf die Scene führen. — n. Die Thüren, durch welche die Schauspieler eintreten. — o. Das Hypostenium (Vorderscene). — p. Der Dromos (Platz zwischen Orchestra, Zuschauertraum und Scene). — q. Die Parodoi (Eingänge für den Chor). — r. Die Thymele (Altar des Bacchus, um den sich der Chor bewegte). — s. Neupfester, und t. innerster Kreis des Chorreisens. — u. Rechts eintretender Chor (aus der Heimat kommend, fremde Chöre traten von links ein). — w. Podium des römischen Theaters.



Grundriß des großen Theaters zu Athen.

nach die dem Zuschauer sichtbare Wand des Gebäudes, die für ihn das Bühnenbild abschloß, unser „Hintergrund“. Sie enthielt in der Mitte die Königsthür, rechts und links die Thüren der andern beiden Schauspieler, des Deutero- und Tritagonisten. Das Bühnengebäude hatte wenigstens zwei Geschosse und

vortretend, um die Flügel des Königspalastes zu markieren, dienten zum Aufenthalt aller Mitwirkenden, zur Aufbewahrung von Kostümen, Masken und Maschinen.

26. Unterbühne (Hypostenion) hieß der hohle Raum unter der Vorbühne, den heutigen Versenkungen analog.



Scene im Regiezimmer vor der Aufführung eines Satyrdramas.

Chorführer oder Dichter giebt zwei mit Gattelschürzen bekleideten Choreuten Anweisungen, während ein Flötenbläser übt und ein Schauspieler sein Gewand anlegt.  
(Nach einem antiken Vasenbilde.)

am platten Dach noch eine höckerartige Erhöhung zum Ansehen der Götter oder Beobachten von Gegenständen. So hält von Antigone ihren Ausblick nach oben gerichtet in den „Phöniken“ des Daches; stets aber waren die Bühnengebäude niedrig genug, um Zuschauern der oberen Sitzreihen den Ausblick in die dahinter liegende Gegend zu gestatten.

Die Paraskenien endlich, an rechten Winkel angelegte Nebengebäude, nach den Zuschauern

27. Der erhöhte Sprechplatz (Logeion) jedoch, den die Inhaber der wichtigsten Rollen bestiegen, wie etwa heut unsre Parlamentarier die Tribüne, wird durch die Unbestimmtheit der Angaben wieder zu einer Verlegenheit für alle modernen Begriffe. J. L. Klein citiert eine Stelle des Hesychios, danach hieß Logeion „der Standort auf der Skene, wo die Schauspieler sprechen“. Hier muß Skene unbedingt den offenen Platz vor der Hintergrundswand bedeuten. Zu

weilen, auf angerollten Treppen, erklimm das Logeion der ganze Chor. Es soll sich spikwinklig nach der Thymele vorgeschoben haben, aber wie weit? Und war es ein bloßes Gerüst oder fest gefügt? Sicher wird es zwischen dem Vorhang und der Thymele gelegen haben und höher als diese gewesen sein, weil sonst ein Teil der vordern Sitzreihen den Schauspieler gar nicht zu Gesicht bekommen haben würde. Die Thymele wiederum, zu deren Platte feste Stufen heranzführten, wurde nicht nur, wie schon erwähnt, vom Chorführer, sondern manchmal auch von den Flötenbläsern bestiegen, die eigentlich hinter ihr verborgen standen. Oft soll selbst die Theaterpolizei auf der Thymele Platz genommen haben, was jedenfalls durch die unverbrauchte Illusionsfähigkeit der Zuschauer zu erklären ist. Auch zu Shakespeares Zeiten noch ließen sie sich durch die Stühle vornehmer Aristokraten zu beiden Seiten der Sprechbühne nicht stören.

28. Maschinenwesen. Ermordete und Verwundete wurden mittels Rollmaschinen aus dem Gebäude in das Proskenion hineingeschoben; diese auf Rädern laufenden Gerüste dienten also dazu, das im Innern der Wohnungen Vorfallende vor die Augen der Zuschauer zu bringen. Große prismatische, in Zapfen sich bewegende Drehmaschinen, die ihren Standort vor den Seitenthüren des Hintergrundes hatten, dienten als Kulissen. Es gab Flug- und Hebe-

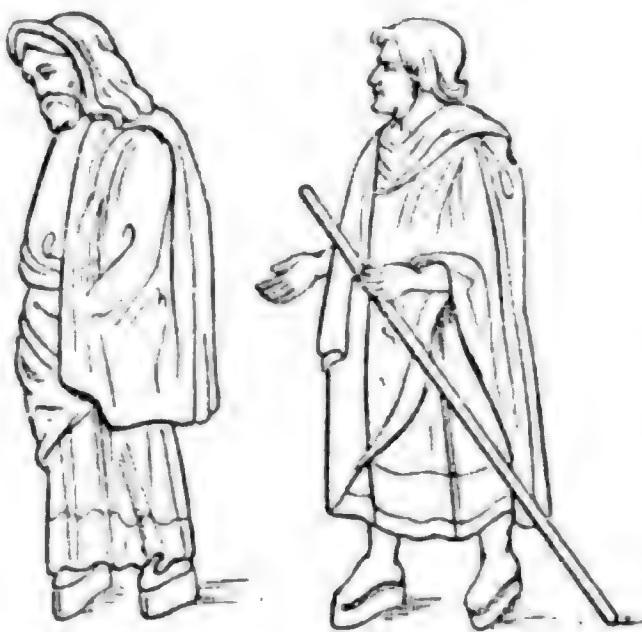
maschinen, um die Götter herbeizuschaffen oder Medea in ihrem Drachengespann zu entfernen, Blitz- und Donnermaschinen für den Zeus.

29. Der Kopfschmuck der Bühnenhelden, dem historischen Kostüm widersprechend, bestand in der Mitra oder persischen Tiara, bei Frauen im Schleier.

30. Den Rothurn führt heut noch alle Welt im Munde und macht sich doch oft ganz falsche Begriffe von ihm. Seine Höhe, die drei Zoll niemals überschritt, richtete sich nach dem Range der Person. Die Frauen

trugen ihn niedrig und die Schillerische Darstellung: „So schreiten keine ird'schen Weiber, — — —

Es steigt das Riesenmaß der Leiber hoch über Menschliches hinaus . . .“ — — — wird wohl auf einem philologischen Irrtum beruhen. Die Sohleneinlagen von Holz, wie sie aus



Schauspieler auf Kothurnen.  
(Nach einem antiken Vasenbilde.)

bequemerem Material noch heut bei vielen Schauspielern üblich sind, wurden unter einer Art von Schnürstiefeln befestigt, die bei Kriegern von roter, bei Frauen von weißer Farbe waren.

31. Die Masken, deren stereotype Fragen uns heut so entsetzlich und störend für den poetischen Eindruck bedünken, dienten zugleich auch sehr praktischer und nötiger Weise zum Anbringen einer Schallvorrichtung, eines trompetenartigen Mundstückes, denn bei der Ausdehnung der Amphitheater und ihrer Lage unter freiem Himmel, die keine Akustik





**33. Spielplan.** Da schon erwähnt wurde, daß es an den vier dionysischen Festen zusammen doch nur höchstens sieben bis zehn Theatertage gegeben haben kann, so leuchtet ein, daß im alten Athen ein Repertoire, wie wir es heute verstehen, zunächst nicht entwickelt wurde. War ein Stück einmal gegeben, so galt es für das Dionysos-Theater auch als abgespielt. Es mochte sich im Lauf der Jahrhunderte nach den übrigen allmählich entstandenen Theatern verbreiten, nach Sizilien und Kleinasien zumal; in Athen selbst mußte für die nächste Spielzeit ein neues Stück heraus. Daher die außerordentliche Fruchtbarkeit der drei großen Tragiker, deren Namen und Schicksale mit ganzen Werken auf uns gekommen sind. Aeschylos soll 80 Dramen, Sophokles gar 130 verfaßt haben, Euripides etwa 90. Von den beiden ersten sind je 7, vom letzten 17 vorhanden, während von allen übrigen Dramen, die sie und andere griechische Tragiker schufen, nichts als Titel, kleine Bruchstücke, vereinzelte Verse, von fremden Autoren citiert, uns erhalten geblieben sind.

**34. Urtext.** So sehr es aber wahrscheinlich ist, daß die Tragödien der klassischen Periode handschriftlich im Volk umliefen, würde dieser Umstand kaum hingereicht haben, selbst nur die Rettung jener 31 Meisterwerke zu verbürgen, wenn nicht ein ganz bestimmter Mißbrauch hinzugekommen wäre, um Ehrfurcht und Erhaltungstrieb anzuregen. Früh schon, als das klassische Jahrhundert der Tragik sich eben seinem Ende zuneigte, hatte der Protagonist als eine Art von Direktor mit auswärtigen Königen und Städten zu unterhandeln begonnen. So erhielt ein gewisser Aristodemos vom König Philipp von Makedonien, dem Vater Alexanders, für einmaliges Spiel

ein ganzes Talent (3600 Mf.). Aber da die Schauspieler es schon damals nicht lassen konnten, die Dichtungen, die sie darstellten, durch Einlagen zu fälschen, so setzte der Redner Lykurgos von Athen, einer der besten Patrioten und Finanzmänner nach dem peloponnesischen Kriege, den Antrag durch, daß von den Dramen der drei großen Tragiker (zu Platos Zeiten „die Erlauchten“ genannt) urkundliche Abschriften im Staatsarchiv aufbewahrt und vom Stadtschreiber den Schauspielern vorgelesen werden sollten, die bei Gesetzesstrafe vom Text nicht abweichen durften. Ptolemäos III von Aegypten erhielt das attische Exemplar gegen eine deponierte Summe von 15 attischen Talenten (damals etwa 64000 Mf.) leihweise, soll es aber für seine Bibliothek behalten und, mit Preisgabe der niedergelegten Bürgschaftsumme, eine saubere Abschrift nach Athen zurückgesandt haben. Die große alexandrinische Bibliothek ist dann Jahrhunderte später vor den Horden der Araber in Rauch aufgegangen; doch war die Kultur des Abendlandes gerade schon weit genug gediehen, daß sich in den Benediktinerklöstern wenigstens einige der wertvollsten Texte uns überlieferten.

**35. Litterarische Wertung.** Die Verdienste und Eigenheiten der großen Tragiker werden später im dramaturgischen Teil dieses Buches eingehend gewürdigt. Von allen dreien muß man sagen, daß ihre tiefe, nach Jahrtausenden noch ungeschwächte Wirkung darauf beruht, daß alle drei, ganz wie die andern drei größten Dramatiker: Aristophanes, Shakespeare und Kleist, zugleich eminente Lyriker waren. Beht jedes Drama von den Empfindungen, die es aufstört, und sind diese Aeußerungen der geheimsten Menschenbrust das eigent-



ihm um eine Massenrezitation im Sinn heutiger Kirchenhöre und Oratorien gehandelt habe, ist vorhin schon erwähnt worden. Sie hat es leider verschuldet, daß noch vor fünfzehn Jahren in München bei den Aufführungen der „Antigone“ in den Zuschauerraum hinein eine runde Orchestra vorgebaut wurde, auf der statt des antiken Spielreigens in seinen charakteristischen, dem Sinn des Wortes angepaßten Rhythmen, ein Opernchor in steifen Rundgängen um den Altar, wie sie niemals im Altertum üblich gewesen, Mendelssohn-Bartholdysche Musik vortrug. Es ist richtig, daß diese Auffassung, wie früher bereits unter Friedrich Wilhelm IV in Berlin, so später auch in Dresden und Wien die „Antigone“ nicht völlig totzumachen vermochte, obgleich bei solcher Mißhandlung das Publikum auf die Dauer kein Verhältnis zu dem herrlichen Kunstwerk gewinnen konnte und die Lust solcher Reproduktionsversuche allmählich erlosch.

**37. Philologische Einflüsse.** Kein bloßer Zufall ist es, wenn mit dem Zurücktreten des griechischen Grammatikunterrichtes diese Lust sich wieder anfachte. Denn um so eher darf man auf ein williges und freudiges Verständnis für die klassischen Schöpfungen rechnen, je weniger sie zu bloßem Gedächtnisram und rein formaler Abrichtung mißbraucht werden. Indem die fachmännische Philologie durch immer sorgfältigeres Lesen der alten Dramen und seines Vergleichens der Nachrichten über sie dahinter kam, mit welcher weisen Sparsamkeit die griechischen Dichter von der Singstimme und gar von Instrumenten Gebrauch gemacht hatten, indem sie endlich deuten lernte, was Gesang, was Tanzreigen, Gegenreigen und was

Reigengesang hatte sein sollen, was mit Parodos (Aufzug, meist in anapaestischem Marschrhythmus), Stasimon (Standlied), Strophe und Gegenstrophe gemeint gewesen war, indem sie besonders auf Wiederbelebung der alten plastischen Reigenmimik (wie man sie, karikiert freilich, in den Posen und dem Fächer-spiel englischer Mitadosängerinnen wieder sah), auf Anpassung rhythmischer Bewegungen an das ethische Wort, Anpassung einer diskreten Musik an einzelne dieser Rhythmen hinarbeitete, war der Boden für eine Auferstehung des attischen Dramas endlich wieder geebnet. All diese Mühe sollte durch die entgegenkommende Schaulust des Publikums reich belohnt werden, als in Berlin im „Theater des Westens“ die Aeschyleische „Orestie“ durch ihre großen Eindrücke, ihren ganz modernen Inhalt von der Menschheit großen Gegenständen: Schuld und Unschuld, Recht und Rache, Pflicht und Wohlwollen, Haß und Liebe, die Zuhörerschaft packte und fesselte.

**38. Zweck der Trilogie.** Die „Orestie“ war freilich ganz besonders dazu geeignet, ein an Shakespeare geschultes Publikum zu befriedigen, weil Aeschylos in einer Kunstübung, die fest in seiner Weltanschauung begründet war, die tragische Sühnidee in seinen dreiteiligen Werken zum Ausdruck brachte. Die „Eumeniden“ waren ihm die logische und notwendige Folge des vorausgegangenen Mutttermordes (der Klytämnestra durch Orest). Sophokles, als er denselben Stoff behandelte, ließ die alte trilogische Form fallen, weil er, in seinem milden Pessimismus vom Leiden der Unschuld tief durchdrungen, die Ausdeutung göttlicher Absicht nach kurz-sichtiger Menschenart ablehnte. Bei ihm aber würde der hassenden Elektra: „Triff doppelt,

wenn du kannst!" daß sie dem Bruder, während er die Mutter erschlägt, zuruft, als „mot de la fin“ einer Einzeltragödie ohne Reue, ohne Sühne herausgestoßen, doch allzu peinlich berührt haben, trotz alles unbefangenen Realismus, der sich künstlerisch in jenen Worten ausdrückt, die der Wahrheit durchaus entsprochen haben werden.

**39. Einzeltragödie.** Wenn dieser Uebergang, den Sophokles bewerkstelligte, in unserm Sinn auch ein Fortschritt genannt werden muß, so lag doch, wie J. L. Klein sehr richtig bemerkt, in solcher Abgeschlossenheit der Mythos eingefeilt, wie lebendig begraben nach Erlösung ächzend, gleich einem ruhelos spukenden Geist, „der nach der trilogischen Vergeltungsfolge und Sühne stöhnte“. Euripides, in seiner künstlerischen Launenhaftigkeit über Sophokles hinausgehend, dichtete Tetralogien, die in sich selbst nicht den mindesten Zusammenhang hatten, wie man denn aussprechen muß, daß er mit all seiner Begabung für eine Aeschyleische Sühnidee niemals trotz seiner vierundsiebzig Jahre die ethische Reife erlangte. Wenn er seine Medea nach Begehung der unmenschlichsten Greuel zum Schluß triumphierend in ihrem Drachenzwagen davonfahren läßt, so gemahnt uns dieser Abschluß ganz wie das „Triff doppelt, wenn du kannst!“ der Elektra, in der That, als ob die Einzeltragödie an der verhaltenen Trilogie erstickt wäre.

**40. Shakespeare** hat uns gelehrt, daß auch die Einzeltragödie für die Verwirklichung der Sühne ausreicht; ja seine große Kunst führte sogar das ländlich-groteske Satyrspiel, das Aeschylos seinen tragischen Trilogien dem Gebrauch der Zeit entsprechend anhing, um die tragisch aufgestürmte Empfindung der Hörer harmlos ausklingen zu lassen, in

seine Dramen selbst, in den Figuren der Narren und in derbkomischen Zwischenspielen ein.

**41. Dichter und Schauspieler.** An den Theater-Kampftagen war der Dichter bei seinen Stücken als Regisseur (Didaskalos) thätig, doch gab es auch damals schon die heute so gebräuchliche Anonymität und von Aristophanes ist es bekannt, daß er noch „Die Acharner“ unter dem Namen des Schauspielers Kallistratos aufführen ließ, der die Rolle des Didakolis spielte und den Preisfranz empfing. Wie Aristophanes hatten auch die großen Tragiker ihre Lieblings-schauspieler gehabt: Aeschylos z. B. den Aleandros, und des Sophokles schöner Tod nach einem überaus erfolgreichen und beglückten Dasein wird auf eine Weintraube zurückgeführt, die ihm von seinem berühmtesten Agonisten und besten Freunde zum Geschenk gemacht worden war. Die Familiengruft, in der er beigesetzt wurde, lag im Gau Kolonos, wo bekanntlich eines seiner schönsten Dramen des Oedipus-Kreises spielt. Die Sage geht, daß er einen Prozeß, den sein legitimer Sohn Jophon gegen den Alten wegen Bevorzugung eines natürlichen Enkels wegen „Geisteschwachheit“ anstrengte, durch Verlesung eines Standliedes für den Chor aus „Oedipus auf Kolonos“ vor dem Familienrate der Phratoren sofort zu seinen Gunsten entschieden habe. Sophokles ward älter als Kaiser Wilhelm und blieb rüstig und frisch bis zum letzten Augenblick. Vierzig Jahre nach seinem Tod ward ihm, wie auch Aeschylos und Euripides, im Theater von Athen eine Ehrenbildsäule errichtet.

**42. Honorar.** Bei Lebzeiten hatten die tragischen Sieger als Kampfpriis einen Epheufranz erhalten; eiserne Bildsäulen erhielten

sie erst fünfzig Jahre später zur Zeit des Demosthenes. Wovon die Dichter lebten, wenn sie nicht von Haus aus wie Sophokles wohlhabend waren, ob nur von Geschenken, ob von Sinekuren, die der Staat an sie verteilte (Sophokles war Feldherr), oder ob sie tatsächlich etwas unjerm Honorar Ähnliches aus dem öffentlichen Säckel oder auf buchhändlerischem Weg empfangen, darüber sind keine genauen Nachrichten aufbewahrt worden. Schon damals waren Uebersetzungen früherer Dramen im Schwange.

**43. Wiederholungen.** Jeder Wiederholung eines Dramas (wahrscheinlich mit Ausnahme der durch Ephyrgos urkundlich im Wortlaut festgelegten Stücke der drei großen Tragiker) mußte eine solche „Diastemase“ vorhergehen, wobei die von Seiten des Publikums lautgewordenen Rügen zu berichtigen waren. Diese Art der Auffrischung wurde vom Komiker Phrynichos „versohlen“ genannt. Euripides hatte die „Medea“ des Neophron versohlt und zu der seinigen gemacht, wie später Shakespeare seine Laufbahn mit der Bearbeitung älterer Vorlagen begann, von denen Heinrich VI doch mit Fug und Recht nur auf seinen Namen geht.

**44. Fünf Preisrichter** (Jescomitee und Dramaturgen) entschieden durch das Los die Reihenfolge der aufzuführenden Stücke und dann durch Stimmenmehrheit den Sieg, jedenfalls nicht bloß in rein ästhetischem, sondern auch ethisch-politischem Sinne.

**45. Das Eintrittsgeld** betrug für die drei Spieltage zusammen eine Drachme (etwa 70 Pf.) und zwei Obolen für den einzelnen Tag. Unter Perikles erhielten die ärmeren Bürger dieses Geld aus der Staatskasse und alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß kaum einer von

ihnen dieses Schauspielgeld zu andern Zwecken verwendet haben wird. Das Schaugeld floß zum Teil wieder in den öffentlichen Säckel zurück, da das Theater dem „Architekten“ vom Staat in Pacht gegeben wurde. Für das kleinere, am Hafen gelegene piräische Theater z. B. betrug die Pachtsumme 3200 Drachmen oder etwa 2300 Mk. für die herbstliche Spielzeit.

**46. Frauen im Theater.** Daß auch Damen, und ganz besonders ehrbare, den Tragödien zuschauten, bezeugen gewisse Stellen in Plato, sowie des Aristophanes Vorwurf, daß die Sitten der Athenerinnen sich durch des Euripides Dramen außerordentlich verschlechtert hätten. Komödien dagegen dürften von ihnen wohl nur in Verkleidungen besucht worden sein. Schauspielerinnen gab es nicht.

**47. Zunahme des Theaterwesens.** Im Lauf des vierten bis zweiten vorchristlichen Jahrhunderts scheint sich nun ganz Griechenland einschließlich der Kolonien und sonstiger hellenischer Kulturgebiete derart mit Amphitheatern bedeckt zu haben, daß jedes kleinste Bergnest schließlich seine eigene Bühne hatte. Daß hier überall und regelmäßig gespielt worden sei, ist aber eine zu kühne Annahme; vielmehr wird das athenische Dionysos-Theater mit seinen Traditionen der Kern und Mittelpunkt aller Bestrebungen geblieben sein. Unter Demosthenes (nach 350 v. Chr.) bildeten die Schauspieler schon einen besonderen, aber zunächst hochangesehenen, nicht wie in der römischen Kaiserzeit und in den Anfängen christlich-germanischer Kultur verachteten und verfolgten Stand. Aeschines, nächst Demosthenes der größte athenische Redner, hatte früher als Tritagonist eines Theodoros und Aristodemos (berühmter Protagonisten) die Könige

in des Sophokles und Euripides Stücken gespielt. Aristodemos aber, von Philipp nach Makedonien zu jener Vorstellung berufen, für die er ein ganzes Talent Gage bekam, war zugleich mit Demosthenes und Ktesiphon Athens Gesandter bei Philipp. Ja man kann sagen, daß die Schauspielkunst und die Plastik, in vielfacher Wechselwirkung und reichen Ehren allein noch blühend, das antike Ideal aufrecht hielten, als Hellas längst der makedonischen Phalanx erlegen und die politische Kraft des Griechentumes von ihm gewichen war. Alexander der Große hatte die berühmtesten Schauspieler auf seinem Eroberungszuge bei sich; zu seinem Hochzeitsfest in Susa wurden dramatische Wettkämpfe aufgeführt; ebenso zu Memphis, Tyrus, Ekbatana an Siegesfesten, wie später einmal Napoleon in Erfurt seinen Talma spielen ließ. Unter den Diadochen waren es besonders die Ptolemäer in Aegypten, die die alte Tradition pflegten; neben Alexandria behauptete sich das syrische Antiochia bis tief in die christliche Zeit hinein als eine berühmte und auch vielbesuchte Bühnenkunststätte. Wichtige Theater gab es sonst noch in Epidauros, Thasos, Pherä, Tegea, Mantinea, Korinth.

**48. Tanagra.** Böotien, einst wegen seiner Unbildung verrufen, überflügelte das Dorertum weit, das von Aegypten her doch die Anfänge der Dramatik herbeigebracht hatte, und das Städtchen Tanagra allein ist für uns eine Fundgrube von höchstem Wert geworden, ja recht eigentlich die weltberühmten Tanagrafigürchen haben über die schauspielerische Plastik und Mimetik der Hellenen allerwichtigste und entscheidende Aufschlüsse gegeben.

Niemals aber traten an außerattischen Theatern einheimische Dichter in die Schranken; wogegen viele

fremde Tragiker als Wettkämpfer in Athen stritten. Diese Kämpfe, die eigentlichen „Agonen“ an den Hauptspielzeiten, scheinen stets in unserem Sinn „Premieren“ gewesen zu sein, während unter „Didaskalien“ wohl redigierte Wiederholungen späterer Zeiten zu verstehen sind.

**49. Schauspieltruppen.** Eine ganze Spielergesellschaft hieß auch damals schon „Truppe“ (Thiasos = Schwarm). Es muß ihrer früh schon so viele gegeben haben, daß Alexander der Große bei der Leichenfeier des Hephästion 3000 Agonisten auftreten lassen konnte. Natürlich fanden sie in der Heimat, weil Aufführungen immer noch nichts Alltäglichen, sondern durchaus etwas Festlichen, Außerordentlichen waren, keine genügende Beschäftigung und sahen sich früh, um ihrem Beruf treu bleiben zu können und an Geschicklichkeit nicht zu verlieren, nach auswärtigen Gastspielen um. Konkurrenzneid, Rabalen, Kontraktbrüche, Rechtshändel waren daher bald im Schwange, wie in ergötzlicher Weise die kürzlich von französischen Gelehrten in Delphi vorgenommenen Ausgrabungen erwiesen. Auf nicht weniger als vier Steinblöcken wurden da die Akten eines bösen Streites, der 112 v. Chr. den römischen Senat beschäftigte, ans Tageslicht gefördert.

**50. Ein Komödiantenprozeß.** Kläger war der Verein der dionysischen Künstler in Athen, der Griechenlands Bedürfnisse lange Zeit allein zu versorgen gewohnt gewesen war; Beklagter war ein junger Konkurrent: der Verein der Schauspieler vom korinthischen Isthmus, dessen altehrwürdige Spiele, nur den olympischen an Interesse und Wichtigkeit nachstehend, früh schon zu den ritterlichen und gymnastischen auch musische Wettkämpfe

brachten, wie sie Schiller uns in seinen „Kranichen des Ibykus“ (für etwa 530 v. Chr.) beschrieb. Das Ansehen Athens in Theaterfachen und seine Kunst scheinen jedoch auch in späten Tagen immer noch so überwiegend gewesen zu sein, daß die korinthischen Spieler, ohne festen Wohnsitz wie die athenischen Kollegen, umherzogen und in kleineren Landstädten, wie Argos oder Chalkis, Zweigvereine zu gründen sich begnügten. Die Zeiten waren schlecht, das zweite Jahrhundert v. Chr. ganz besonders kriegerisch; es hatte Makedoniens Sturz und Einverleibung, es hatte die Zerstörung von Korinth durch Mummius (146 v. Chr.) erlebt, der Wohlstand war gesunken, die Nachfrage wird der Fülle von Vereinen nicht länger entsprochen haben. Daher zunächst der Versuch, einen Ring zu bilden, Einigung der Athener mit den Korinthern, Gründung einer gemeinsamen Kasse, Einsetzung eines Vereinsgerichtes (alles wie in den Tagen unserer heutigen Bühnengenossenschaft), aber sofort auch Versuche, sich dem Abkommen entgegen geheime und ungesetliche Vorteile hinterrücks zu verschaffen. Die Korinther, um Boden zu gewinnen, gründen einen Verein in Sikyon, was sie nicht durften, die Athener werden vorstellig beim römischen Prätor in Makedonien, die Korinther werden zur Rechenschaft gezogen und schicken eine Gesandtschaft, die, wahrscheinlich von den Athenern bestochen, nicht bloß ihren Austrag vernachlässigt, sondern unter Mitnahme von goldenen Lorbeerzweigen und Bargeld aus der korinthischen Vereinskasse, Aneignung von Stücken und Rollen aus dem Archiv, einfach austritt und sich selbständig macht. Die Athener, ihren Vorteil wahrnehmend, verklagen die immer noch regreppflichtigen Korinther nunmehr beim römi-

schen Senat. Dieser, gerade mit dem jugurthinischen Kriege beschäftigt und von dem griechischen Schauspielersant wohl nicht sonderlich interessiert, schlägt ein sehr summarisches Verfahren ein, hält sich an den altberühmten athenischen Namen, die attischen Abgesandten werden mit Gastgeschenken heimgesandt und mit der Erlaubnis, die offizielle Anerkennung ihres Ob-sieges im Rechtsstreit zu möglichst allgemeiner Kenntnis zu bringen. Sie wählten die lapidare Form, und es läßt sich vermuten, daß, wenn alle ähnlichen Zwistigkeiten in derselben Weise behandelt worden wären, die Steine im alten Hellas rar geworden sein dürften.

51. **Aristophanes.** Nicht der hohen Tragödie war es jedoch beschieden, den Faden antiker Bühnentradition in die Neuzeit hinüberzuspinnen: die Komödie, in ihren beliebtesten Formen mehr am Boden haftend, war bestimmt, diese direkte Fortsetzung zu bilden. Heut, wenn kaum ein anderer Name als nur Aristophanes in der Leute Mund ist, will es freilich scheinen, als ob er vereinzelt, ein Phönix, dem Wunder gleichend aufgetaucht sei. Die Geschichte weiß nichts davon. Wie er zwischen Kratinos, dem Geißler, und dem glatten Eupolis mitten innesteht — von deren Werken uns leider nichts erhalten blieb — und wie er im ganzen vierzehn ältere Rivalen zählte, so hat Aristophanes auch zahlreiche Nachfahren gehabt, von ihm nur durch den Grad des Genies verschieden, bis der Stagirite seiner ganzen Kunstweise den Boden abgrub. Es muß gesagt werden, daß Aristoteles, der doch das Wesen der Tragik so wunderbar durchdrang und dessen Poetik für Lessing eine Quelle ewiger Wahrheit wurde, den großen attischen Spötter einfach nicht zu genießen verstand, dessen

Muse ihm vielmehr nur Schmähreden auszustoßen schien. Zwar wurde schon dem alten Archilochos von Paros nachgesagt, der Witz in seinen Jamben sei von so scharfer Art gewesen, daß viele seiner Opfer in Verzweiflung und Selbstmord geendet hätten; vom Geißler Kratinos singt Aristophanes selbst, daß in dessen jüngeren Jahren der Strom seiner Einfälle

„Durch flache Gefilde mit Macht sich ergoß und gewaltsam wühlend von Grund auf Eichstämme mit und Planeten zugleich und entwurzelte Gegner hinwegtrug . .“

so daß endlich 440 v. Chr. unter dem Archon Korymbos in Athen der erste Versuch gemacht wurde, „die Klinken der Gesetzgebung in die Hand zu nehmen“ und durch einen Volksbeschluß die Spottlust der Komiker zu beschränken.

**52. Staatliche Bevormundung.** Aber wenn auch drei Jahre darauf dieser Beschluß wieder aufgehoben ward — der in heutiger Zeit etwa so viel bedeutet haben würde, wie polizeiliche Unterdrückung sämtlicher illustrierter Witzblätter — so verschwand doch die hohe ethische Komödie des alten Jambistenideales um so schneller, seit die größte kritische Autorität der Hellenen sich gegen sie gekehrt hatte. Niemand wird behaupten wollen, daß Komödien und Witzblätter imstande seien, die positiven Kräfte im Staat durch Erzeugung nationaler Aktiva zu vermehren; dagegen sind sie ein Ventil für politische Mißlaune von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die Gehässigkeit, die sich hat satt lachen können, ist auch schon halb versöhnt und verliert viel von ihrer noch immer fressenden Schärfe, sobald ihr ein Luftloch gelassen wird, und wo das Bedürfnis nach einem solchen

Ventil fehlt, wird der Schluß zu treffen, daß Ernst und Charakter zu sehr geschwunden seien, als daß sich im Staat noch irgend jemand aufrichtig über etwas erboßen könnte. Statt die Ethik zu stärken, die ihm so sehr am Herzen lag, hat Aristoteles dies eine Mal, weil er keinen Scherz verstand, sie schwächen helfen.

**53. Komödienchor und Tanz.** Mehr noch als im Drama hatte in der Komödie der Chor dazu gedient, den Dichter zu personifizieren und seine wahre Meinung auszusprechen. Deshalb entwickelte sich ganz besonders die sogenannte „Parabase“, das Schlußlied am Ende des Aktes, mit dem Zuschauer in Fiedlings- und Thackerays Manier direkt verkehrend, und wie ihr Ursprung aus dem alten phallischen Lied unzweifelhaft ist, mit seiner Mischung aus Lobgesängen auf Bakchos und Spottversen gegen bestimmte Persönlichkeiten, so kann man in der Parabase das antike Vorbild unseres heutigen politischen „Couplets“ mit Sicherheit erkennen.

**54. Groteske Tänze.** Der orchestrale Teil, der Tanz des Chores, war durchaus grotesk, zumal im berühmten „Kordax“, der in Mimik und Rhythmus das trunkene Tauseln nachzuahmen hatte, mit dem vergeblichen Streben, den Schwerpunkt festzuhalten und dem komischen Kontrast von Steifstelligkeit der Beine mit wackelndem Hüftenspiel. Man hat diesen Wackeltanz den „klassischen Cancan“ genannt, und sicher haben wir in ihm das Urbild für den Hüftentanz der Andalusierinnen und ähnliche Tänze ausgelassenen oder erotischen Gepräges, auch erinnert er an den von den Engländern des Elisabethanischen Zeitalters sogenannten „Sig“, durch den Shakespeares Lieblingschauspieler Tarlton (mit seinen „Luft-



achthundert Stücken nirgend mehr mächtige Tagesgrößen und Staatsmänner aufs Korn nahm, hielt sie sich desto inbrünstiger an die „Hetären“, berühmte, doch zugängliche Schönheiten wie Plangon, Theano, Phryne und Laïs, denen die athetische Jugend in überschwänglicher Weise muß gehuldigt haben. Man konnte ihresgleichen nicht entbehren und hielt sie doch für eine Landplage. Stücke, deren ganze Fabel von den Künsten, Schlichen und Thaten dieser Damen zehrten, blieben fast zwei Menschenalter in der Mode; die Komödie schien kaum noch andre Stoffe zu kennen. In seiner Antilais nennt Epikrates diese berühmteste Kurtisane des Altertums „die Faulheit und Trunkenheit in Person“ und schildert die Bejahrte tief heruntergekommen von ihrem einstigen firenengleichen Zauber und satrapenartigen Wohlleben. „Welches wilde Drachenweib“, heißt es in einem Bruchstück aus der Komödie „Neottis“ von Anaxilas, „welche feuerschnaubende Chimäre, welche dreiköpfige Skylla, welche Seehündin, Sphinx, Hydra, Löwin, Biper, geflügelte Harpye, hat jemals an Bosheit diese verächtliche Brut (der Hetären) überboten?“ Unserm Schiller war es vorbehalten, das Problem, das jene Dichter so lebhaft beschäftigte, bei gleichem Pessimismus, doch in die viel knapperen Verse zu fassen:

„Zwischen Sinnenglück und Seelen-  
frieden  
Bleibt dem Menschen nur die bange  
Wahl,  
Auf der Stirn des hohen Uraniden  
Leuchtet ihr vermählter Strahl,...  
bis Goethe den alten Zwiespalt  
zwischen den „zwei Seelen, ach!“  
von denen in derber Liebeslust die  
eine „sich an die Welt mit klammern-  
den Organen“ festhält, während die

andre gewaltiam vom Duft „zu  
den Gefilden hoher Ahnen sich  
hebend“ ihren Geistesflug antreten  
möchte, in modernem, auch durch  
Wilhelm v. Humboldt als Ideal  
aufgestellten Sinn zu lösen und zu  
versöhnen wußte.

„Da mag denn Schmerz und Genuß,  
Gelingen und Verdruß  
Mit einander wechseln, wie es kann;  
Nur rastlos bethätigt sich der Mann.“

sagt Faust zu Mephisto.

58. Komödiertitel. Von den  
57 Dichtern der mittleren Komödie  
sind uns einige dreißig dem Namen  
nach bekannt, sodann Hunderte von  
Titeln, die auf den Inhalt schließen  
lassen: „die Putzmacherinnen“, „der  
Schafmeister“, „der Puppenfabri-  
kant“, „der Arzt“, „das Fischweib“,  
„die Kammerjungfer“, ferner „Ne-  
ottis“, „Melissa“, oder „das Mäd-  
chen von Dodona“, „das Mädchen  
von Lemnos“, „das Mädchen von  
Korinth“, oder endlich „die Brüder  
Lüderlich“, „die Nebenbuhlerinnen“  
und noch andere Titel sehr ver-  
fänglicher Art. Wer denkt bei  
dem Schafmeister und dem Tuch-  
walter nicht an den viel späteren  
französischen „maitre Patelin“, wer  
beim Arzt nicht an Molières „mé-  
decin malgré lui“ oder unsern „Dr.  
Klaus“, wer beim Fischweib nicht  
an gewisse Berliner Lokalpossen,  
wer bei den Brüdern Lüderlich nicht  
an „die beiden Klingsberge“ des  
Kokebue? Und wenn Timokles,  
die Drestie travestierend, seinen  
Wüstling Drestautokleides von einem  
schnardhenden Chor alter Hetären  
umlagern läßt, die ihn verfolgen  
wie den wirklichen Drest die Eu-  
meniden, wer denkt nicht an den  
„Bienaimé“ des Dumanoir kurz  
vor seinem Hochzeitstag und an  
hundert andre Junggesellen der  
modernen Bühne? Damals begann  
jene Charakteristik des Privatlebens,

die schon aus manchen Titeln allein hervorleuchtet und durch die Jahrtausende eine Eigenheit und ein Hauptvorzug der niedern Komödie geblieben ist, die gerade um dieses nicht schwer zu erreichenden Vorzuges willen dem Menschengeschlecht auch in der tiefsten mittelalterlichen Barbarei nie mehr vollständig verloren gegangen zu sein scheint. Im Dialog zumal ahmte man schon früh die Wirklichkeit so unerschrocken nach, daß, als Antiphanes einmal dem König Alexander etwas aus einer Komödie vorlas, was dem König unwahrscheinlich vorkam, Antiphanes erwiderte: um das Zutreffende der Schilderung zu begreifen, müsse man wie er, der Dichter, häufig mit Hetären verkehrt, zusammen geschmaust und in ihrer Gesellschaft Schläge ausgeteilt oder bekommen haben.

**59. Menander.** Indessen sollte der ethische Gehalt bald noch tiefer sinken und die neuere attische Komödie, hauptsächlich durch den berühmten Menandros (342—290 v. Chr.) vertreten, sich fast nur noch mit Sklaven- und Kupplergeschichten befassen. Freilich darf man über die Kunst des Menander kein vorschnelles Urteil abgeben, denn von seinen etwa 100 Stücken sind außer siebenzig Titeln und karglichen Nachrichten über gewisse Motive (wie z. B. die brutale Eifersucht eines Soldaten im „geschlagenen Mädchen“) leider nur jene Klugheitsregeln, Maximen und Sentenzen noch vorhanden, die die nüchterne Betriebsamkeit byzantinischer Mönche aus dem Text herauszusieben mußte, während ihr zelotischer Eifer und ihr Haß gegen alle „heidnische Poesie“ mit der Dichtung selbst einen nur allzu erfolgreichen Vernichtungskrieg führten. Noch dem Erzbischof Eustathios († 1198) sollen 24 Menandersche

Lustspiele vorgelegen haben, wogegen der griechische Flüchtling Chalkondylas († 1511) versicherte, daß sämtliche Komödienmanuskripte des Menander und Philemon zugleich mit den erotischen Elegien des Kallimachos und den Gesängen des Alkaios auf Betreiben der Priester von den byzantinischen Kaisern den Flammen übergeben worden seien, um an ihrer Stelle den Poesien des hl. Gregorius von Nazianz Eingang zu schaffen. So sind uns denn aus jenen Brandschäden nur, was wir am liebsten entbehrt haben würden, die „goldnen Sprüche“ gerettet worden, das eigentlich Unpoetische, wie etwa unwissende Trödler die wertvollsten Stoffe des Brandsilbers wegen verwüstet haben. Für die ganze Klugheitserziehung aber, der jene Mönche zu dienen meinten und in der leider noch A. W. Schlegel „die wahre und einzig mögliche Moralität“ des Lustspiels finden wollte, durch Belehrung über das also, was Vorteil oder Nachteil bringt, fand J. L. Klein das erlösende Wort: die Komödie solle uns ganz im Gegenteil „vom Klugdünkel heilen“, dem eigentlichen Wucherkraut unsrer Ueberhebung, die uns verdummt, indem wir uns für klug halten, die das Vernünftige, das Göttliche, das Rechts- und Sittlichkeitsgefühl in uns überspinnt und erdrückt.

**60. Menanders Typen.** Sehr wahrscheinlich haben sich aber die Menanderschen Komödien sämtlich von diesem eigentlichen Lustspielideal ziemlich weit entfernt und ihre unreinen Elemente nicht zur Beschämung, Läuterung, Befreiung, Nüchternung, sondern viel eher zu einem bloßen Verstandes- und Sinnenfibel benutzt, der in der Läßlichkeit seiner Moral von Rokeby später so eifrig angestrebt ward, trotzdem er scharf genug getroffen worden

war, als Lessing die Dichter anklagte, die dem Mutwillen den Anstrich heitrer Weisheit geben, Laster und Ungereimtheiten aber „mit allen betrügerischen Reizen der Mode, des guten Tones, der feinen Lebensart der großen Welt ausstaffieren“. In des Theophrastos noch vorhandenen Charakterskizzen darf man heute mit Fug und Recht die Vorstudien und Umrisse zu den Figuren der Menandertomödie vermuten, ganz wie später die „Charaktere“ des Le Brun die Komödien Molières begleiteten, oder wie wir im „Spectator“ des Addison die Urbilder des späteren englischen Romanes von Fielding bis Richardson entdecken. Es waren allgemeine Typen, mit scharfer Beobachtung treu nach dem Leben gezeichnet, aus vielen einzelnen Zügen von wirklichen, durch Berufs- und Standesneigungen absonderlichen Individuen abgeleitet.

**61. Ein Höfling.** Nur daß Molière hinter der aufgedrungenen Maske des Hofmannes ein freimütiges, für sein niedergedrücktes Volk schlagendes Herz verbarg, während Menandros in Richtung und Gesinnung ganz und gar ein Lieblingsdichter der Mächtigen war. Phädrös schildert ihn in einer glänzenden Ueppigkeit, schwimmend in Wohlgerüchen und Balsamdüften, dahinwandelnd in weiten, weichlichen Gewändern, „aufgelöst, schmachtend-wollüstigen Ganges“. Als ihn der damalige Besitzer von Athen Demetrios Phalereos zum erstenmal in der Menge erblickte, soll er gefragt haben, wer der Weichling dort wäre, der ihm unter die Augen zu treten wage. Der Name Menandros bewirkte jedoch eine augenblickliche Umstimmung, und bald wurden sie vertraute Freunde. Denn obschon er mit seinen vielen Stücken im ganzen

nur achtmal siegte und sein älterer Nebenbuhler Philemon ihm den Kranz so oft entwand, daß Menander ihn einmal fragte: „Wirst du nicht schamrot, zuweilen, wenn du deine Stücke den meinigen vorgezogen siehst?“ so rühmten doch alle Zeitgenossen nicht bloß die Kunst in der Anlage seiner Komödien, sondern ganz besonders den feinen und geistreichen Dialog, wie seine Gabe der Unterhaltung im persönlichen Verkehr.

**62. Glykera.** Berühmt waren Menanders Beziehungen zu einer der schönsten, anmutigsten und klügsten Hetären ihrer Zeit. Glykera mit Namen, hatte sie früher als Vertraute eines der Statthalter Alexanders des Großen, des verschwenderischen Harpalos in Syrien, dessen öffentliche Ehren geteilt. Sie war so liebenswürdig, daß sie vom Volke angebetet wurde, und wenn sie in Tarsoß auf der Straße erschien, fiel alles vor ihr auf die Knie wie vor einer Göttin. Menander war kein Harpalos; trotzdem hing die Liebliche an ihm mit ganzer Seele und ließ sich selbst durch sein Schielen nicht beirren. Hatte Harpalos ihr eine Statue setzen lassen, so setzte Menander ihr ein noch dauerhafteres Denkmal in einem seiner Stücke. J. L. Klein fand für diese Thatsache das späte Epigramm: die mittlere Komödie hätte das Hetärentum noch zum Stichblatt ihrer Satire gemacht, „die neuere machte es zu ihrem Herzblatt“, — was angesichts einer Glykera leider begreiflich wird. Noch ein halbes Jahrtausend später verliebten sich Männer in ihr Andenken. Man fühlt sich an Bettinens „Briefwechsel Goethes mit einem Kinde“ erinnert, wenn Alkiphron, aus dem zweiten oder dritten Jahrhundert n. Chr., seinem Roman eine fingierte Korrespondenz zwischen Me-





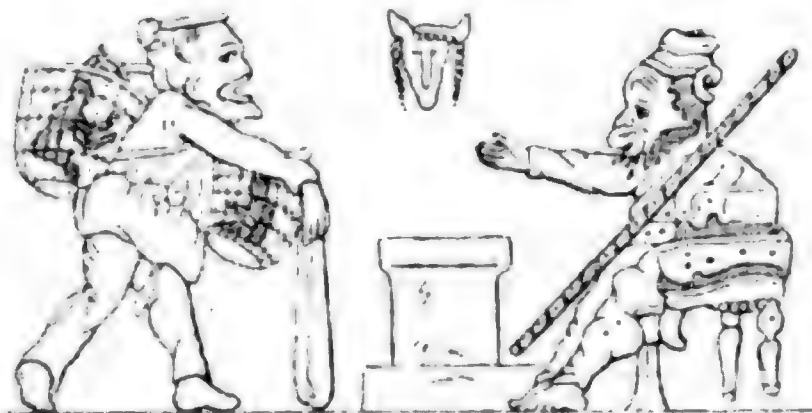
Andros und Glykera einflocht, von inner Zierlichkeit des Ausdruckes, inner Innigkeit des Gefühles besonders in den weiblichen Briefen, daß der Urheber der „Manon Lescault“ nicht zärtlicher, Bernardin de St. Pierre für seine Virginie nicht zündlicher hätte sein können. Das Bild verschiebt sich dann etwas, wenn wir hören, daß der verliebte Komöde, der seinen Schatz nicht verlassen wollte, eine höchst ehrenvolle Einladung an den Hof des Königs Ptolemäos Lagi nach Aegypten ausschlug, — um schließlich von einem Rival Philemon nicht bloß in erhofften Siegestränzen, sondern auch in der Gunst seiner Schönen betrogen zu werden.

**63. Menanders Geist.** Die Schärfe anzüglichen Wizes soll seitdem in seinen Komödien erheblich zugenommen haben. Doch erfreute sich

der Vielgeprüfte und Reife nicht lang mehr seiner Kunst: er erkrankte beim Baden, im Hafen von Athen, in der Nähe seiner kleinen Besizung, von einem Schwinmkrampf befallen. Die Athener errichteten ihm ein Grabmal am Saum der Wegstraße, die vom Hafen nach der Stadt führte, nicht weit vom Kenotaphium des Euripides, den er von allen Tragikern am meisten verehrt hatte und dem er innerlich so sehr verwandt war. Sein Geist aber spukt heute noch im gesamten Theaterwesen, so daß es wohl der Mühe verlohnt, ihn genau zu kennzeichnen. Es sind bei Aulus Gellius und

sonstwo von einigen seiner Stücke die Fabeln soweit erhalten geblieben, daß man sagen kann: seine Anschauungen über Eheschließung und die Ehe selbst sind für unsere Bühne unmöglich. Desto genauer trifft er die Lieblingsgesinnungen der Pariser Lorettenkomödie, und schon Plutarch rühmte die Geschicklichkeit, mit der Menander seine jungen Lebemänner unvermerkt in die Ehe mit den Mädchen hineinfädelte, die sie verführt hatten. Dieses Scheinmanöver wird niemanden von uns täuschen, der aus den Hypobolimaoi (den „Untergeschobenen“) das Sittlichkeitsgesetz erfährt, zu dem

ihre Urheber sich bekannte: „Thu nur ab deine Vernunft. Die menschliche Intelligenz ist nichts andres als der Zufall, — nenn es wie du willst: Verstand, Geist, göttlichen Hauch. Der Zufall und



Scene aus einer Komödie.

Heralles, in bäurischer Tracht, übergiebt dem Könige die eingefangenen und in Marktkörben verwahrten Kerlophen.

(Nach einem antiken Vasenbilde.)

nur der Zufall regiert alles, ob er zerstöre oder erhalte, umstürze oder aufbaue. All unsere Gedanken, Worte, Thaten, nichts sind sie als Zufall. Er allein ist es, der Zufall, der über alles entscheidet; ihm allein gebührt der Name Intelligenz, Klugheit, Gott.“ Das heißt in der That die Würde des Lebens „zu einer Affenkomödie aufhebern“. Wir verlangen heute doch mehr von einem Lustspiel. Der jesuitischen Ordenskassuistik mochte die Entsittlichung der Familie allenfalls noch als ein Mittel zur Erreichung höherer Zwecke vor-schweben; ohne diesen Zweck unter-

scheidet sich die lockere Familienmoral Menanders von der Kasuistik nur durch ihre größere Frivolität. Allen großen Meistern, die wir verehren, hat der höchste Kunstzweck als etwas durchaus Gediegenes und Ernstes gegolten, „herb ist des Lebens innerster Kern“. Molière vor allem hat bewiesen, wie hoch an Wiß und Unterhaltlichkeit ein Dramatiker sich über Menandros zu erheben vermag, wenn er moralisch dessen Gegenfüßler ist. Molières „Tartuffe“ war der Rachegeist Menanderscher Leichtfertigkeit, ein Komödienreiniger, dessen Spuren jeder echte Lustspielsdichter folgen sollte, wenn er wirklich die Kunst auf der Höhe halten will. Des Menandros Früchte aber wurden schon im Altertum kenntlich an jenem Bunde zügelloser Lust: der von Antonius und Kleopatra in Alexandria gestifteten Brüderschaft der *Εὐφροδαιμονεύοντες*, der Genußseligen auf Tod und Leben mit dem einzigen Statutenzweck: das verschlemmte Dasein eines Tages wie ein Bankett zu verlassen, sich aus einem Taumel voller Wonne in eine gemeinschaftliche Todeseligkeit hinüber zu schwingen, nur um dem erstaunten Erdkreise zu beweisen: „die Hetärenkomödie sei die einzige Wahrheit und das Schlaraffenleben kein leerer Wahn“. Die prüfende Nachwelt hat aus jener Antoninischen Laune nur den traurigen Eindruck vergeudeter Gaben und schmähhch zusammengebrochenen Charakters entnehmen können.

**64. Ueberlieferung.** Inzwischen dürfen wir uns auch darüber trösten, daß die Technik in Menanders Werken allzuviel eingebüßt habe; denn was an Erfindung und Motiven in ihnen steckte, ist, durch einen fremden Kanal geleitet, dennoch auf uns gekommen: Plautus hat sie, zwar durchaus römisch in seinen

Vokalfarben und der Werktagsgesinnung seiner Personen, doch alttreulich benutzt, wie Plautus wieder um und sein Nachfolger, und noch stärker gräcisierende Terentius, benutzt und ausgeschlachtet worden sind. Aus den Charaktertypen, die der spätere Apulejus (geb. 130 n. Chr.) uns berichten aufzählt, können wir entnehmen, woher jene „gestempelten Tagesfiguren“ stammen, die sich noch zum Jahrtausende später in der Wiener Stegreifkomödie so bequem durcheinander mischen ließen, weil schon durch sie allein Handlung und Dialog gegeben waren. Welche heutige Pariser Boulevardposse könnte den Chemann entbehren, dessen einzige Streben darauf gerichtet ist: ein paar Tage in der Woche oder im Monat außerhalb seiner Häuslichkeit zubringen zu können? So waren die unentbehrlichen Stützen der Menander-Plautinischen Lustspiele: der unzuverlässige Kuppler (*leno perjurus*), der Wüstling (*amator fervidus*), der schlaue Diener (*servulus callidus*), das intrigierende „Verhältnis“ (*amica illudens*), der behilfsliche „Elefant“ (*sodalis opitulor*), der prahlende Militär (*miles proelior*), der gefräßige Parasit (*parasitus vorax*), die schmarokenden Verwandten (*parentes edaces*), die unverschämten Dirnen (*meretrices procaces*), — lauter kostbare Anstandsfiguren, an denen der stets nach abwärts drängende Geschmack, dem sie einmal bewilligt worden waren, mit Zähigkeit im Lauf der Zeiten festhielt, und denen sich jener Parisische „consors vocativus“ würdig anreicht. — —

**65. Die Römer.** Der Name Roms ist gefallen. Wir, die wir gewohnt sind, den römischen Genius hauptsächlich wegen seiner Erfolge in Feld und Staat, wegen seiner politisch-juristischen Leistungen zu

bewundern, vergessen zuweilen, in welcher tiefen ethischen und ästhetischen Barbarei dieses raubsüchtige Eroberervolk trotz all seiner praktischen Tugenden hinlebte, solange es im Kern unangefressen und unverfälscht war. Das in etruskischen Opferbüchern gebotene Vergraben eines lebenden gallischen oder griechischen Menschenpaares in Zeiten drohender Gefahr ward in Rom noch während der punischen Kriege mehrfach ausgeführt! Wer nicht umhin kann, L. Junius Brutus zu bewundern, der in seiner gekränkten „paterfamilias“-Eitelkeit zwei blühende und wohlverdiente Söhne hinrichten ließ, wird es vielleicht bedauern, daß der römische Hausvater seine Sklaven wie seine Söhne wohl dreimal verkaufen, aber nur einmal schlachten lassen durfte. Doch schon das einzige römische Grundgesetz: „Solange der Hausherr lebt, ist ihm gegenüber alles rechtlos, was zur Familie gehört, der Stier und der Sklave, nicht minder Weib und Kind“, mußte verhindern, daß der harte Sinn dieser Landpiraten sich je so weit erweichte, um die Keime der Kunst in sich aufnehmen zu können.

#### 66. Kultur aus zweiter Hand.

Man wird am sichersten gehen, alles, was künstlerisch in Rom entstand, auf fremde Völkerschöplinge zurückzuführen, die mit zunehmender Durcheinandermischung und Einsaat erotischer Elemente, aus dem römischen Boden emporzuschlugen, um das entstehen zu lassen, was wir heut lateinische Litteratur nennen. Unseres Herder bittres Wort, daß die ionische Muse bei den Römern als eine Sklavin eingeführt worden und stets auch eine Sklavin geblieben sei, trifft den Nagel auf den Kopf. Was konnte das beweisen, wenn der selbe Mummius, der das herrliche, an Kunstschätzen überreiche

Korinth der Vermüstung durch seine Legionen (146 v. Chr.) auslieferte, bei seinem Triumph in Rom theatrale Spiele nach griechischer Art aufführen ließ? Er glich einem Indianer, der einen Fremden wegen eines kleinen Medaillonbildes ermordet und skalpiert, um sich das Kleinod dann in die Nase zu hängen.

#### 67. Die Pest als Theatermutter.

Daß die Anfänge der römischen Dramatik mit den Gebräuchen und Anschauungen des Volkstumes thatsächlich etwas zu thun gehabt hätten, dafür giebt es nur Einen Gewährsmann: den Geschichtsschreiber Livius, der merkwürdig genug die ersten musischen Spiele der Römer mit der Pest in den frühen Tagen der Republik in Verbindung bringt. „Da die Gewalt der Krankheit,“ schreibt er, „weder durch menschliche Mittel noch göttliche Hilfe gehoben wurde, so sollen bei der abergläubischen Stimmung der Leute, unter andern Sühnmitteln des göttlichen Zornes, auch die Bühnenspiele, — für ein kriegerisches Volk, das bisher nur den Genuß der Rennbahn gehabt hatte, etwas ganz Neues, — aufgekomen sein. Uebrigens,“ so fährt er bezeichnender Weise fort, „war die ganze Sache, wie insgemein alle Anfänge, unbedeutend und noch dazu ausländisch.“ Die Spieler waren nämlich aus Etrurien geholt worden, und weil „hister“ auf Tuschisch ein Spieler hieß, haben ihre römischen Nachfolger den Namen „Histrionen“ behalten. In der Hauptsache scheint es sich um etwas sehr Primitives gehandelt zu haben, um Tanzschritte zu den Klängen einer Flöte und, nach dem Geschmack der damaligen Römer, „nicht ganz ungeschickte Bewegungen“. Man wird an das Diktum eines englischen Lords erinnert, — aus der Zeit, da die Engländer noch das unmusikalischste Volk der Erde

waren, — der die Musik für nichts weiter als ein „unzweckmäßiges Geräusch“ erklärte.

68. Der instinktive Widerwille der Römer gegen alles, was Kunst hieß, war freilich nicht nur der Ausdruck eines gänzlichen Mangels an Begabung, — wie man heut noch von den Türken sagen kann, daß sie seit ihrer bald halbtausendjährigen Anwesenheit in Europa der europäischen Kultur auch nicht eines Haars Breite hinzugefügt haben, — es war vielmehr die bange Vorahnung, daß das römische Wesen sich erst zersetzen mußte, um für die künstlerischen Reime des Griechentums aufnahmefähig zu werden. Und in der That kann man den geistigen Sieg des Hellenentums, das alle feinen Köpfe Roms von den Tagen der Scipionen an sich soweit unterjochte, daß sie im Todesröcheln noch gleich Julius Cäsar griechisch redeten („*καὶ σὺ, τέκνον?*“), nur eine späte, aber vollkommene Rache für die politische Niederwerfung von Hellas nennen.

„Hellas, bezwungen, bezwang  
den an Bildung dürftigen  
Sieger,

Tragend in Latiums rauhere  
Flur mildwirkende Künste,“  
singt Horaz.

69. Atellanen. Auch die Atellanischen Stücke erwähnt schon Livius, doch ohne besonderes Verständnis für ihre Bedeutung, nur mit dem Hinweis, daß man sie den Oskern abgelernt habe, und daß sie als Nachspiele von berufsmäßigen Histrionen aufgeführt wurden, wenn vornehme Jünglinge nach alter Sitte Lächerliches in Versen (*Quodlibets*) vorgetragen hatten, — mit dem charakteristischen Schluß: er habe das alles nur erwähnt, um zu zeigen, „von welchem sinnigen Anfang die Sache zum gegenwärtigen, mächtigen Staaten kaum er

träglichen Unstinn gediehen sei“ Atella selbst war ein oskisches (d. h. kampanisches) Landstädtchen, zwei Meilen von Aversa bei Neapel heißt jetzt St. Arpino und genoss im frühen Altertum eines ähnlichen Rufes wie Abdera oder Schilda. Die Osker wurden schon 412 v. Chr. unterworfen, und von den in Rom angesiedelten wird jedenfalls die Atellane gepflegt worden sein, da es den Römern zur simpelsten Fabelform an ursprünglichem Talent einfach fehlte. Gewisse Grammatiker haben in ihnen ein Gleichnis zu den griechischen Satyrspielen entdecken wollen, doch mit Unrecht, denn die Satyrdramen, die den Tragödien angehängt wurden, hatten eine Symbolisierung der ländlichen Natur zum Inhalt, während wir in der Atellane, die stets das roh-bäuerliche Landleben mit bestimmten Lokalfiguren behandelte, das Urbild der noch heut fast in allen Ländern römischer und teutonischer Kultur in Blüte stehenden Lokalposse finden. In Deutschland sind es vorzüglich der Berliner und Sächser, in New York der Nigger und Irishman, in Paris der Gasconner und Auvergnate, die mit ihren Dialekten und Eigenheiten derbes Gelächter hervorrufen. In Latium aber haben die uralten, künstlerisch hochbegabten Volkselemente der Tusker und Osker nach Berührung mit dem Griechentum der unteritalischen Küstenstädte diese niedre Komödie ausgebildet, die allen Wechsel, sogar die Entartung der Kaiserzeit überdauern sollte, wenn nach Tertullians bitterm Wort auch jener frische und bekömmliche Quellentrank zu einem „Destillat von Schmutz und Unzucht“ verwandelt schien. In kleinen Land- und Hafenstädtchen, trotz der Gothen- und Longobardennot, trotz der Feind-

**Haft** der Bischöfe und der Verfolgung durch Magistrate hat sich die Atellane lebensfähig erhalten, im ganz außerhalb der Kirchentradition und pomphafter Mysterien dem Volk eine Ahnung von dem zu erhalten, was Theater heißt. Vorhanden sind von dieser Kunstgattung leider nur noch Fragmente und ein paar Namen von Verfassern. So soll 90 v. Chr. ein gewisser Pomponius — weiß Gott welcher Abkunft? — als Atellanendichter „zierlich und elegant im Gebrauch ländlich-scherzhafter und lustiger Ausdrücke“ gewesen sein und, ganze Stände in seinen Lokaltücken durchhechelnd, besonders glücklich in seinen Typen der Hetairen, Wahrsager, Maler, Fischer, Bäcker, Aerzte, Winzer und betrügerischen Spieler. Man ahnt, daß auch er sich manche Schüssel von Menanders Tafel geholt haben wird.

**70. Hölzerne Theater.** Tacitus nahm, was Theatergebäude betrifft, drei Entwicklungstufen an: Zuerst pflegten Volk und Behörden in einem zeitweiligen Holzbau den Aufführungen stehend zuzuschauen. In solchen Scheunen begnügten sich die Römer noch bei des Plautus Darbietungen, und noch in seine Zeit fällt der Senatsbeschluß: daß jeder Versuch, Sitzplätze zu errichten, als „sittenschädlich“ zu verbieten sei. In der zweiten Periode bestand bereits ein Holzbau mit hölzernen Sitzen, einem schnell aufgeschlagenen heutigen Zirkus entsprechend; in ihm ließ der erwähnte Mummius spielen, griechische Dramen von griechischen Agonisten. Die dritte Stufe setzt Tacitus in die Zeit, wenn von Pompejus dem Großen (55 v. Chr.) das erste steinerne Theater errichtet wurde. Längst aber hatte der Senat darauf gedrungen, daß er vom Volk abge sondert zuschauen dürfe.

**71. Gesellschaftliche Scheidung.** Zu diesem Zweck war den Senatoren die Orchestra als eigener Stand eingeräumt worden; der Prätor hatte auf der Orchestra gar einen erhöhten Sitz. Als auch den Rittern durch die lex Roscia theatralis (etwa 68 v. Chr.) besondere Sitzreihen, und zwar der Orchestra zunächst bewilligt wurden, kam es zu einem förmlichen Aufruhr zwischen Volk und Ritterschaft, den Ciceros Beredsamkeit nur mühsam stillte. Damals also begann die in Griechenland entweder ganz unbekannte oder wenig ausgebildete Trennung der Bemittelten von den Unbemittelten, die wir heut in einer so strengen Differenzierung durch das Eintrittsgeld besitzen. Die obersten Reihen des Zuschauerraumes aber (den letzten Rang, den „Olymp“) nahmen in Rom die Frauen ein.

**72. Bühne.** Das römische „Logeion“ (Pulpitum), der Sprechort der Schauspieler, sollte etwas niedriger als im attischen Theater gewesen sein, vielleicht weil die Thymele davor fehlte; wenigstens wird es von Sulla bei dem von ihm in Theben gefeierten Siegesfest als eine Besonderheit berichtet, daß er beim Oedipusbaum eine Thymele habe aufrichten lassen. Die römische „Scene“ (die Hinterwand mitsamt dem freien Platz davor), ursprünglich ein gewölbtes Laubdach, blieb lange Zeit einfach und ohne Schmuck. Antonius und L. Muräna ließen sie später ganz mit Silber, Petrejus (der den Catilina besiegte) mit Gold, Catulus mit Elfenbein überziehen. Alle andern aber übertraf der Aedil Scaurus, 60 v. Chr., an Verschwendung. Er brachte auf der Scene drei Stockwerke von Säulenreihen (episcenia) übereinander an, die untern von Marmor, die mittlern von Glas, dem kostbarsten Material jener Zeit; die oberste

Reihe bestand aus vergoldeten Holzsäulen. Im ganzen 360 Säulen, in deren Zwischenräumen 3000 Statuen prangten. Das Amphitheater faßte 80000 Sitzge. Dieser mit unermesslichem Luxus an Gemälden, Purpurdecken u. s. w. ausgeschmückte hölzerne Koloss, das größte und dümmste Prachtmonstrum aller Theatergebäude, wurde von den erbitterten Sklaven des Erbauers, des genannten Aedilen Aemilius Scaurus, in Brand gesetzt. Den Schaden schätzte Plinius auf hundert Millionen Sesterzien (15 Millionen Mark).

**73. Römische Schaulust.** Ein sehr merkwürdiges, ebenfalls noch auf Abbruch errichtetes Theater wurde von Scribonius Curio 56 v. Chr. zur Leichenfeier seines Vaters eröffnet. Der Holzbau, so schildert ihn J. L. Klein, „bestand aus zwei in der Tangente sich berührenden Halbkreisen, sodaß die Zuschauer auf den Sitzreihen des einen Halbkreises denen des andern den Rücken zuehrten. Jeder dieser Zuschauerhalbkreise hatte vormittags eine Scene vor sich, auf der Dramen gespielt wurden. Hierauf, ohne daß die Zuschauer ihre Plätze verließen, wurden durch eine Maschine beide Halbkreise umgedreht, dergestalt, daß sie, mit den Endpunkten ihrer Schenkel zusammentreffend, ein rundes Amphitheater bildeten, wo nun ein Kampfspiel in der eingeschlossenen Arena zur Schau kam. Eine treffliche Vorrichtung, um in dem Zuschauer das Verlangen nach Kampfspielen durch die von den dramatischen Spielen hingehaltene Ungeduld bis zur Verwünschung dieser und bis zum Widerwillen gegen sie auszubilden.“ Kein Wunder, daß die Dichter alsbald „vor leeren Bänken“ spielten, worüber wir den Terentius, im Prolog zur Hecyra, bitter

klagen hören. Daher Horazens Epistel:

„Selbst kühn wagende Dichter ver-  
scheucht und schreckt es zurück oft,  
Daß die Geringern an Wert und  
Verdienst, vorwiegend der Zahl  
nach,  
Ohne Geschmack und Sinn, und  
immer bereit mit den Fäusten,  
Zeiget der Ritter sich anders ge-  
sinnt, oft mitten im Stücke,  
Bären verlangen und Kämpfer, die  
freudig begrüßet der Pöbel.“

Dabei kommt der hinkende Bote  
noch nach:

„Doch von dem Ohre des Ritters  
sogar wegzog der Genuß sich,  
Hin zu dem unstät schweifenden  
Blick und zu eiteler Schaulust.  
Oft vier Stunden und länger sogar  
bleibt unten der Vorhang,  
Während vorbei fliehn Reiterge-  
schwader und Scharen des Fuß-  
volks;  
Fesselbeladene Könige dann schleppt  
hin der Triumphzug,  
Kutschen, Karossen in raschem Ge-  
dräng, Streitwagen und Schiffe;  
Elfenbein glänzt herrlich im Zug, ein  
ganzes Corinthus.“

**74. Ein Venus-Tempel.** Dieser Art von Spektakel gegenüber wird auch das steinerne Theater des Pompejus kaum viel ausgerichtet haben. Er hatte während des mithridatischen Krieges in Mitylene das dortige Amphitheater kennen gelernt und weihte nun für Rom sein ganz ähnliches, das 40000 Zuschauer fassen konnte, unter pomp-  
haften Spielen ein, über die Cicero gelegentlich berichtet. Pompejus, sonst nicht eigentlich ein Diplomat, taxierte diesmal den Sinn seiner Römer nur allzu richtig, als er, um einer Niederreißung des Theaters durch Senatsbefehl vorzubeugen, darin einen Tempel der Venus

**Sictrix** anbringen ließ. Dem, freilich nicht ganz unbefangenen, **Tertullian** zufolge hätte **Pompejus** das gethan, lediglich um den Vorwürfen der Nachwelt zu begegnen, weil er „diese feste Burg aller Schändlichkeiten“ überhaupt aufgeführt habe. Der Tempel sollte das ruchlose Bauwerk beschönigen, meinte der biedre Kirchenvater, der im übrigen für **Pompejus** das geschmackvolle Kompliment hat: „**Pompejus** der Große, der nur kleiner als sein Theater war“ (*Pompejus Magnus solo theatro suo minor*).

**75. Gedeckte Theater.** **Catulus** soll der erste gewesen sein, der gegen die Unbilden der Witterung ein Dach einführte und Purpurtuche dazu verwendete, die den ganzen Zuschauerraum überspannten; gegen die Sonnenhitze wieder beschreibt **Lutrez** die von **Lentulus Spinther** angebrachten, aus feinem spanischen Flachß gewobenen Segeldecken. Goldgeschmückte Kleider (den Anfang des späteren Theaterflitters) führte der schon erwähnte **Scaurus** ein.

**76. Die Blumenverschwendung** aber soll alles Maß überstiegen haben. Alle Plätze wurden bestreut und besonders der Krokus war hierzu beliebt. **Pompejus Magnus** ließ als Erster Treppen und Wege mit Wasser besprengen, doch bald trat an die Stelle dessen eine Mischung mit Wein, worin man Krokus auflöste. Diesen Krokuswein wußte man in Röhren, die in den Mauern versteckt lagen, durch ein Druckwerk bis zu den obersten Sitzen des Theaters zu leiten. Dort hatten die Röhren ganz kleine Oeffnungen, durch die der Wein wie ein feiner Regen herabsprühte, ähnlich unseren heutigen Verstäubern. **Hadrian** ließ gar alle Stufen mit Balsamwein besprengen, als er zu Ehren des **Trajan** Schauspiele gab.

**77. Der Bühnenvorhang** (au-

läum), ein Teppich mit eingewebten, gefangene Völker vorstellenden Figuren, wurde, wie in Athen, beim Beginn des Stückes in die Vertiefung niedergelassen und am Schluß emporgezogen.

**78. Sicherheitsdienst, Claque u. s. w.** Als Theaterpolizei stand in Rom ein besonderes Personal zur Verfügung. Sie durfte nötigenfalls den Beistand der Viktoren anrufen, verteilte die Preise an die Schauspieler und hatte auch das Recht, die Züchtigung an ihnen zu vollstrecken!! Man braucht kein Wort hinzuzufügen, um den klaffen den Unterschied zwischen der einstigen Achtung und nunmehrigen gesellschaftlichen Degradierung, zwischen hellenischer Kultur und römischer, überfirnißter Barbarei zu verdeutlichen. Durch die Sikreihen aber gingen sogenannte „*Conquistatores*“, um das Bilden von Parteien zu hintertreiben und bestelltes Beifallklatschen herauszufinden, — eine Beauffichtigung, die gut gemeint, doch wahrscheinlich nutzlos war. Der *Präco* hatte beim Niedergehen des Auläums und Auftreten des Prologus von der Bühne herab Stille und Aufmerksamkeit zu gebieten (statt unseres Glockenzeichens). Mit dem Titel der Stücke wurde das Publikum ebenfalls von der Bühne herab bekannt gemacht, Verfasser, Hauptspieler und Komponist der Melodien wurden dazu mit genannt. Daß es Theater-Anschlagzettel wie für Fechtspiele gegeben habe, vermutet **Grysar**.

**79. Den Eintritt** hatten alle vom bürgerlichen Stande frei, da das Schauspiel ein Geschenk der Geber (*munus*, *Munificenz*) war; nur die Sklaven zahlten ein Stück Geld. Alle dagegen mußten eine Sitzmarke, *Tessera*, unser heutiges „Billet“, mitbringen. Diese Marken (*tesserae* = Scherben) wurden von

den „Designatores“, den heutigen Theaterdienern oder Kontrolleuren, wahrscheinlich vor den Spielen in den verschiedenen Stadtvierteln ausgeteilt und enthielten, wie eine in Pompeji ausgegrabene Tessera beweist, eine Angabe der Sitzreihe (Cavea), des Cuneus (des keilförmigen Ausschnittes dieser Sitzreihe), des Gradus (Sitzplatzes oder Nummer), den Titel des Stückes und den Namen des Dichters. Aus der

Cav. II.  
Cun. III.  
Grad. VIII.  
Casina.  
Plaut.

beistehenden kleinen Abbildung kann man entnehmen, daß kurz vor Pompejis Zerstörung (63 n. Chr.) und 246 Jahre nach

des Plautus Heimgang, dort eines seiner Lustspiele aufgeführt wurde.

80. Weitere Bauten. Augustus war es, der seinem Neffen Marcellus zu Ehren das zweite stehende Theater in Rom errichtete, Valbus baute ein drittes zu Ehren des Augustus. Dieß waren die drei berühmten Spielhäuser, die *terna theatra*. In der Kaiserzeit nahmen dann auch in den Provinzstädten die Theater zu, und eines davon zu Falerone (Falaria in Picenum) war vor drei Jahrzehnten noch vollständig erhalten. Auch das in Orange ist restauriert und wieder in Betrieb gesetzt worden. — —

81. Plautus. Um nun auf die Dramatiker selbst zu kommen, so muß man von Plautus (254—184

v. Chr.) sagen: schon seine frühe Geburt macht es ganz unwahrscheinlich, daß sein Talent im Römertum irgendwelche Voraussetzungen gefunden habe. Er steigt aus der dürren römischen Kunstebene auf einzelner Baum empor, ja es ist noch viel erstaunlicher, daß seine Stücke überhaupt Zuhörer fanden. Aber wie er, Menander und Philemon plündernd, den Römern eine Komödie schenkte, die sie nicht verdienten und zu der ihr eigenes Volkstum nichts beisteuerte, außer komischen Modellen, so kann andererseits sein Entwicklungsgang unter der römischen Zuchttrute kaum beneidenswert gewesen sein. Denn

balb, so sagt Horaz,

„... war strenges Gesetz da,  
Daß Schmählender verbot u. be-  
drohte mit peinlicher Strafe.

Schnell nun stimmten den Ton sie um, und die Furcht vor dem Stocke Lehrte sie harmlos scherzen, entfernt von verletzendem Hohne.“

Die Verse lassen für die Rückenfreiheit römischer Komöden das

Schlimmste befürchten, wenn auch des Plautus muntre Laune sich fast überall (von der „*Asinaria*“ abgesehen) in den Grenzen der Schicklichkeit nach unsern Begriffen hält, nirgends jenes Haschen nach besonders gewagten und schlüpfrigen Situationen bei ihm bemerkbar wird, nirgends jenes behagliche Grinsen einen fernfaulen Autor verrät. Ganz



Römisches Theater in Pompeji.

sichtbarlich ist er beseelt von ernsthaften Absichten, die auf Läuterung des Familienlebens abzielen, und seine künstlerische Energie, die Meisterhaft in kunstmäßiger Auflösung seiner moralischen Tendenz bei schonungslos ergöglicher Bloßlegung innerer Familienschäden sind oft bewundernswert. Gerade in diesem sittlichen Ernst übertraf er seine griechischen Vorbilder, denen er für Aufbau, Intrigue und Dialogführung soviel verdankte, ja er erhob sich in seinem meistbekannten „Goldtopf“ (Aulularia) sogar über Molière, wenn er seinem Geizigen im entscheidenden Augenblick durch väterlichen Kummer ein paar verschönernde, menschlich rührende Züge zu geben weiß, während der große Franzose, so trefflicher er seinen „Avare“ auch hinstellt, ihn zugleich widerwärtig bis zur Krankhaftigkeit und, indem er ihn verliebt sein läßt, nur noch abstoßender macht. Häßlich und hassenswerth ist der französische Geizhals auf Kosten heiteren Lachens, weit komischer ist der plautinische.

**82. Versmaß.** Plautus erfand für die Komödie den Senar, den jambischen Sechsfüßler, der zwar mit dem heutigen „Blankvers“ (dem Quinar oder Fünffüßler), vollends mit dem deutschen „Knüttelvers“ („Wallensteins Lager“, „Faust“, „Der neue Herr“) an dramatischer Beweglichkeit keinen Vergleich aushält, doch vom Dichter so geschickt und elegant behandelt wurde, daß der alte Grammatiker Varro in seiner Begeisterung ausrief: die Mäusen würden plautinisches Latein gesprochen haben, wenn sie je zu Römern hätten reden wollen. Die Art seines Witzes war so beliebt, daß lange Zeit alle bessern, an Römisch reichen Lustspiele dem Plautus zugeschrieben wurden, bis Varro jene 21 aussonderte, die wir heute

noch als die „Varronianae fabulae“ kennen. Cicero (freilich im Widerspruch mit Horaz) lobte die feine Plautinische Art des Scherzens, und der hl. Hieronymus gar ergökte sich an ihr, „wenn er in vielen Nachtwachen aus Reue über seine begangenen Sünden herzliche und bußfertige Thränen vergossen hatte“, wie er in seinem Brief an den hl. Eustachius selber eingesteht.

**83. Des Plautus Schicksal.** Ein umbrischer Müllerknecht, von Sklaven (also Nichtrömern) abstammend und selbst ein Sklave, soll der Dichter nach Rom gekommen sein. Wir wissen nicht, wer ihn freiließ oder ob er sich loskaufte. Doch wer denkt nicht an Schmock, wenn man hört, daß er mit seinen Komödien sich soviel erworben habe, um einen kleinen Handel anfangen zu können? Wer denkt nicht an Scott oder Mark Twain, wenn er erfährt, wie Plautus alles verloren und auf seine alten Tage von vorn wieder habe beginnen müssen? In seiner Not vermietete er sich zu einem Bäcker, drehte Handmühlen und dichtete dabei drei neue Stücke. Lessing hat darüber gespottet, wie des Plautus Erklärer sich diesen vorstellten, als ob die Natur ihn recht ausgeklügelt hätte, seine ernsthaften Mitbürger zum Lachen zu bringen. „Ein schwärzliches Gesicht, rotes Haar, ein hervorragender Bauch, ein großer Kopf, ein paar scharfe Augen, — diese Stücke stelle man auf ein paar übermäßig große Beine mit dicken Waden“, — so sollten wir unsern Komödienschreiber haben. Es ist aber nur das Bild des Pseudolus, das der Dichter selbst uns gezeichnet hat; wenigstens trug er den Namen „Plautus“ nicht wegen großer, sondern wegen platter Füße.

**84. Palliatae und Togatae.** Von vielen andern wurde Statius al-

der größte Vertreter der römisch-griechischen Komödie, der sogenannten „*Palliatae*“ bewundert. Horaz nennt den Afranius, — der in dessen gerad als Dichter von „*Togatae*“, nach der Toga benannten römischen Nationalkomödien sich Ruhm erworben haben soll, — an erster Stelle, Plautus an zweiter, Stautius an dritter, Terentius an vierter. Doch können wir nur über Plautus und den vierten aus vorliegenden Werken urteilen.

85. **Terenz**, mit vollem Namen Publius Terentius Afer (etwa 185 bis 159 v. Chr.) wurde von Cäsar, einem ausgezeichneten Kritiker und Kenner, der halbe (*dimidiatus*) Menander getauft und scheint sich in der That nur zu sehr bemüht zu haben, diesen Namen zu verdienen. Er kam von Karthago her als junger Sklave (also ebenfalls fremdblütig) nach Rom und wurde hier bald durch seine Begabung und feinen Manieren der Umgang des jüngern Scipio Africanus und ähnlicher Aristokraten. Es sind sechs Komödien von ihm erhalten, Nachahmungen seines griechischen Modells, die bei seiner Jugend auf wirklich vorhandene Erfindungsgabe noch keinen Schluß gestatten, in denen nur das Bestreben nach griechischer Ausglättung sichtbar wird und die es begreiflich machen, wenn der Dichter hauptsächlich, weil er den vornehmen Umgangston so vorzüglich getroffen habe, von seinen Zeitgenossen belobt wurde. Im übrigen können wir uns fast beglückwünschen, daß es ihm nicht vergönnt war, uns mehr zu hinterlassen als jene sechs, denn er dürfte Menander in der Hetärenverehrung leicht noch überboten haben. Von ihm bezog die römische Muse die erfrischende Keuigkeit, daß Mädchen lüderliche Dirnen und doch dabei Ausbünde aller Tugenden und Muster

für andre sein könnten; daß sie Jünglinge an Leib, Seele und Vermögen zu Grunde richten, Schmach und Schande über achtbare Familien, Zerrüttung in ihr Hauswesen zu bringen und dabei doch das edelste Herz zu besitzen vermöchten; ja, daß sie in denselben Familien, die sie zu Grunde richteten, als rettende Genien aufzutreten imstande seien, um Sitte, Tugend, beglückende Eintracht als Schirmherinnen wieder herzustellen. Hat man wirklich „*la dame aux camélias*“ von Dumas fils für originell gehalten? Die „*Hecyra*“ des Terentius Afer ist ihr trauriges Vorbild. Augier hat sich damals das große Verdienst erworben, durch „*le mariage d'Olympe*“, sein interessantes und schlagfertiges Gegenstück zur „*Kameliendame*“, die Verlogenheit derartiger Charakteristika zu beleuchten. Leider war aber Balzac in seinen Romanen ein ebenso gelehriger Schüler dieser „*sentimentalen Coquetterie*“ gewesen, und die Manier, im Gebiet der Moral vollständige Verwirrung anzurichten, sodaß kein Mensch mehr weiß, was gut und was böse, was zu thun und was zu lassen sei, scheint trotz Lessing manchmal auch in unsrer Litteratur unausrottbar. Der Servus und die Meretrix, alle Schranzen, Schelme und Lakaien preisen wohl noch heute das Andenken des ganzen und des halben Menander. Aber alle, die es mit der Familie gut meinen, sollten sich erinnern, daß schon der alte Scaliger sich durch Terenz nicht imponieren ließ, im Gegenteil der Meinung war, dessen Name sei nur durch anderer Leute Armseligkeit so groß geworden: „*hic nostra miseria magnus factus est.*“

86. **Sieben Gattungen der Komödie**. Da die Römer sehr genau und systematisch in all ihren Defi-

nitionen waren, hatten sie die Unterschiede der einzelnen Spielarten, nicht bloß äußerlich nach den Gewändern, bald aufs feinste differenziert. Noch Lydus (im 6. Jahrhundert n. Chr.) wußte außer der gräcifirenden „*Palliata*“ (Nr. 1) und der „*Togata*“, der Komödie der römischen Senatoren und hohen patrizischen Beamten (Nr. 2), die *Tabernaria* (Nr. 3) aufzuzählen, die Komödie der kleinen Leute, deren Häuschen mit Schindeln (*tabulae*) gedeckt zu sein pflegten; dann die schon erwähnte *Atellane* (Nr. 4), mit ihren feststehenden ostischen Mäskchen; die *Rhintonica* (Nr. 5), eine Art von Tragikomödie oder Travestie, worin Götter und mythische Könige in einem Durcheinander von Dienern und Sklaven auftraten und von deren Fabeln besonders „*Amphitryo*“ in seiner Stufenleiter über Rhinton, Plautus, Molière, H. von Kleist auf uns gekommen ist; wahrscheinlich hat sie aber Rhinton schon von Epicharmos gehabt; dann die *Planipedaria* (Nr. 6), die „flachfüßige“, eine niedre, ohne *Soccus* (Kothurn) gespielte Volksposse; endlich die *Mimen* (Nr. 7). Zwischen *Togata* und *Tabernaria* soll es noch eine Mittelklasse gegeben haben: die *Trabeata*, sogenannt nach einem Festgewande, das Konsuln und Auguren, ganz besonders aber der Ritterstand bei der alljährlich am 15. Juli abgehaltenen Prozession trugen, wenn die Ritter zum Kapitol hinaufzogen, oder bei der alle fünf Jahre abgehaltenen Musterung, wenn sie beim Censor vorüberritten, — eine Komödie also des wohlhabenderen Bürgerstandes.

**87. Innere Scheidung.** Diese Definitionen sind kein müßiges Spiel. Die Literaturgeschichte (zumal der Hellenen und Franzosen) belegt es, daß die Erfindung am

fruchtbarsten und glücklichsten ist, wenn sie ganz genau weiß, in welchem Stil sie sich zu halten hat, und eine vorhandene Konvention gewissermaßen schon ein Gerüst für den Aufbau liefert. Heut, während sichtbarlich eine neue Zeit mit vielen reichen, aus unsern sozialen Fortschritten herausgeborenen Motiven nach neuen Stilarten ringt, scherzt wohl gelegentlich Oskar Blumenthal über die „Komödien für Nichtlacher“, als ob eine Anhäufung des Lustigen und Liebenswürdigen allein ausreichte, allen vorhandenen, den Satiriker und Komöden herausfordernden Stoffen gerecht zu werden. Daß dies entfernt nicht der Fall ist, beweist u. a. Karl Hagemanns verdienstvolle, als Doktordissertation jüngst erschienene Schrift über „die Geschichte des Theaterzettels“, wenn darauf hingewiesen wird, weshalb wohl Gerhart Hauptmann seine *Versunkene Glocke* „ein deutsches Märchendrama“ und Otto Ernst seine Jugend von heute „eine deutsche Komödie“ genannt haben? Es sind Anzeichen von Verlegenheit, Symptome des Suchens. Denn jene Titel decken doch keine ästhetischen Gattungen, noch werden sie es jemals können. In solcher Zeit ist es gut sich zu erinnern, daß die Römer ihre Komödien auch nach der inneren Beschaffenheit zu scheiden gelernt hatten und zwar in ruhig verlaufende Charakterstücke (*Statariae*), bewegte Intrigenstücke (*Motoriae*) und eine gemischte Art (*Mixtae*).

**88. Römische Tragödien.** Ganz wie die Komödien der Römer nach dem Kostüm in „*Palliatae*“ und „*Togatae*“, teilten sich auch ihre Trauerspiele in „*Crepidatae*“ (von *crepida*, dem tragischen Schuh), die hellenische Mythen in hellenischer Manier und natürlich mit enger Anlehnung an hellenische Vor-

lagen in lateinischer Sprache darboten, also nicht viel mehr als Uebersetzungen waren; und in „Prætextae“ (sogenannt von der Purpurverbrämung des römischen Gewandes), die es sich zur Aufgabe machten, einheimische Sagenstoffe und Thaten der Geschichte (domestica fata) zu behandeln. Auch die lateinische Tragödie ist von einem fremden Kriegsgefangenen, dem aus dem großgriechischen Tarent nach Rom geführten Sklaven Livius Andronicus, der als Hauslehrer dann seine Freiheit erlangte, angebaut worden. Erhalten sind von ihm nurein paar Titel wie „Achilles“, „Andromeda“, „Das trojanische Pferd“ und ein paar Einzelverse, die es zweifellos machen, daß er nichts Selbständiges vorzubringen hatte. Dann soll Ennius († 169 v. Chr.) ein großer Tragiker gewesen sein, aber die hölzerne Trivialität, mit der er in ein paar auf uns gekommenen Zeilen die Sophokleische Weltanschauung erläutert, läßt uns das Schlimmste befürchten:

„Immer sagt ich, sag es fürder,  
Daß im Himmel Götter sind;  
Doch nicht wahn ich, daß um Menschen  
Sie sich kümmern und ihr Thun:  
Wär es, ging es gut den Guten,  
Schlimmen schlimm, doch ist's nicht so“  
(nam si curent, bene bonis sit,  
male malis, quod nunc abest).

Am bekanntesten ist Seneca, der 68 v. Chr. als Opfer Neros gestorbene und im Mittelalter dann maßlos überschätzte, — von dem als dem einzigen Römer thatsächlich zehn Stücke noch vorhanden sind, zum Teil bloß mechanische Zusammenstoppelungen aus des Euripides Dramen, während die Prætexta, in der er aus eigener Kraft in die römische Welt hineinzugreifen versuchte, die „Octavia“, in jeder

Beziehung als die allerschwächste seiner Leistungen gelten muß.

**89. Römischer Chor.** Wie sehr sich aber selbst die gräcisierende „Crepidata“ vom altattischen Muster unterschied, beweist die eine einzige Thatsache, daß die Orchestra wegfiel (auf der ja die Senatoren saßen), weil eben kein Römer für die fein abgetönte mimo-plastische Kunst des Reigens und Gegenreigens eine Spur von Verständnis besaß. Der Chor, unter Seneca zur bloßen Statistenrolle herabgesunken, hatte seinen Standort nun auf der Bühne selbst und in den Zwischenakten zur Flötenbegleitung sein geographisch-mythologisches Pensum herzusagen. Von den zwischen Silbenmaß und Accent schwebenden Rhythmen des griechischen Trimeters war bei dem steifen römischen „Senar“ nichts mehr zu spüren. Die ganze kunstentblößte Nüchternheit lechzte nach ihren Tierkämpfen.

**90. Fortbildung.** Dennoch ist das römische Drama auch kein völlig unnützes Durchgangstadium der Entwicklung geworden. Einmal durch die Verwertung aktiver, unternehmender Leidenschaften gegenüber dem Dulderpathos eines Sophokles. Wenn auch „der Fluch einer maßlosen Aktionsucht“, der auf dem Römertume lag, ihre Tragik mit-treffen mußte und sie durch Ueberladung mit dem ganzen bombastischen Kraftaufwand der Rhetorik verdarb, so ist doch Seneca trotz all seiner Schwächen ein Vorläufer von Shakespeare zu nennen, der jene beiden Elemente, das passive und aktive Pathos, zu vereinigen und den höchsten Wirkungen zuzuführen wußte. Sodann, weil die Römer anfangen, ohne aufgesetzte Maske zu spielen und dadurch endlich die Gebärdensprache entwickelten. Cicero erwähnt noch beides: den leidenschaftlichen Gesichtsausdruck, also

das Mienenspiel ohne Maske, bei Aesopus, dem größten tragischen Schauspieler der Römer, und (an anderer Stelle) daß ihm „aus der Maske die Augen des Schauspielers entgegen leuchteten“. Vielleicht war dies der berühmte, auch im „Hamlet“ erwähnte Roscius (79 v. Chr. geb.), von dem wenigstens ausdrücklich erwähnt wird, daß ihm als dem ersten die Maske gestattet worden sei, mit Rücksicht auf sein Schielen.

**91. Die römischen Spielzeiten** waren von denen Griechenlands vollständig verschieden. Donatus macht für scenische Vorstellungen folgende Angaben:

1. die Megalensischen Spiele; sie fielen in den April, waren für den Kultus der Kybele, der großen idäischen Mutter, eingeführt worden und brachten seit dem Jahr 195 v. Chr. dramatische Aufführungen;

2. die „Funebres“, Leichenfestspiele; sie waren nicht regelmäßig; aber der schon erwähnte Scribonius Curio z. B. ließ für eine solche Leichenfeier ein eigenes Theater errichten;

3. die Plebejischen Spiele, im November, zur Erinnerung des ersten Auszuges der Plebs auf den heiligen Berg gefeiert;

4. die Apollinarischen Spiele, die in den Juni fielen.

**92. Extraspiele.** Sämtliche Feste standen unter Aufsicht der curulischen Aedilen, die dabei oft ganz ungeheure Ausgaben machten, um sich als Bewerber für irgend ein höheres Amt die Gunst der Menge zu gewinnen. Außerdem gab es (was für Hellas in der klassischen Zeit nicht feststeht) außergewöhnliche Spielgelegenheiten, sogenannte *Lotivspiele*, z. B. für die Gesundheit des erkrankten Augustus, wobei die berühmten Mimenttänzerinnen Lucceja und Galeria Copiola, die Vorläuferinnen unserer Fanny Elssler,

Granzow, dell' Era sich sehen ließen; es gab *ludi honorarii*, von höheren Beamten zu Ehren ihres Amtsantrittes veranstaltet, *ludi privati* und sonstige, bei irgend einem Triumph oder besonderen Fest gespendete. Von andern Autoritäten wieder werden hauptsächlich die großen römischen Spiele (im September) als viertägig für dramatische Produktionen feststehend erwähnt. Die Munificenz der Veranstalter und die Gefährlichkeit des zu beschwichtigenden Pöbels nahmen dann so schnell zu, daß unter Augustus bereits 66 (davon 48 eigentlich dramatische), unter Mark Aurel 135 und im vierten Jahrhundert gar 175 regelmäßige Spieltage, davon 101 fürs Theater, gezählt wurden. Wir werden aber sogleich hören, daß es sich längst nicht mehr um Komödien oder Dramen dabei handelte.

**93. Mimen.** Der Verfall der römischen Dramatik, ihre Infektion mit tödlich zersetzenden, fauligen Giften, ihr Sinken in den Rot scheint längst begonnen zu haben, ehe nur das erste große steinerne Theater des Pompejus fertig war. Diktator Sulla (82—79 v. Chr.) soll ein leidenschaftlicher Gönner und Liebhaber der gemeinen Zotenposse gewesen sein. Cicero, ein paar Jahrzehnte später, machte sich selbst die bittersten Vorwürfe darüber, „Mimen“ jemals verkostet zu haben. „Ich bin schon so abgehärtet,“ schreibt er, „daß ich bei Gelegenheit der Festspiele unseres Cäsar gelassenen Mutes einen Plancus mir ansehen und die mimischen Poeme des Laberius und Syrus anhören konnte.“ Wahrscheinlich sind auch sie zunächst nur Nachbildungen der alten dorisch-sizilischen „Mimoi“, kleiner Bühnenskizzen aus dem Verkehr von Städtern und Landleuten gewesen. Plato hatte sie sehr geliebt. In Rom aber bedeutete der Name „mimus“ dreier

lei: erstens den Mimen selbst, der durch sein Gebärdenpiel zu wirken hatte; zweitens den Inhalt der stumm aufgeführten Handlung; drittens den (mitunter) skizzenartig für ein Stegreifspiel hergestellten oder auch wörtlich festgelegten Text. Zunächst müssen jene Stückchen auf ihren dramatisch-satirischen Wert die Probe wohl ausgehalten haben, da sonst ein Mann von so feinem Geschmack wie Julius Cäsar nicht zu ihren Gunsten würde eingenommen gewesen sein. Noch mehr schwärmte für sie sein Günstling Mark Anton, dessen Haus stets von Mimentänzern wimmelte, der mit der Tänzerin Cytheris zusammen ganz Italien in Staatsgeschäften, in offener Sänfte, durchzog und von der Hochzeit des Tänzers Hippias widerlich betrunken in die Volksversammlung kam, um dort zu sprechen. Ciceros Beklemmungen werden übrigens nicht gar so ernst gewesen sein, da er mit jener selben Cytheris an einem Gelage teilnahm und dann in Briefen über den Gegenstand ein paar seiner gelehrten Scherze losließ.

94. Laberius, der vorhin von ihm erwähnte, scheint in der That Geschick und Wiß genug besessen zu haben, um nach Art des Pomponius die öffentlichen und geheimen Sünden der guten Gesellschaft Roms zu geißeln. Von Haus aus Ritter und sechzig Jahr alt geworden, hatte er nur als Privatmann Mimen verfaßt und sie von Berufsschauspielern aufführen lassen, bis Julius Cäsar ihn vermochte, noch als alter Knabe vor dem Publikum aufzutreten und er dieserhalb aus dem Ritterstande gestoßen wurde. Cäsar verlieh ihm den goldenen Ring der Ritter von neuem, und bei dem Fest, das zu Ehren des Gefrankten stattfand, gab dieser eine der glücklichsten Antworten, die in der Weltgeschichte bekannt sind. Er kam, um einen

Platz verlegen, an Cicero vorbei, der bedauerte, ihm keinen anbieten zu können, da er selbst zu eng säße. Der schlagfertige Laberius, auf das Verhältnis Ciceros zu Cäsar und Pompejus anspielend, erwiderte: „Das wundert mich bei dir, der du auf zwei Stühlen zu sitzen gewohnt bist.“ Seine Schicksale behandelte er launig ernst in einem Prolog, der, von Wieland übersetzt, auch dem besten Poeten Ehre machen würde:

„Die Not, ein Strom, den viele  
durch Entgegenschwimmen  
Zu überwinden schon versuchten,  
wenige  
Vermochten, wohin hat sie bei-  
nah noch  
In meinen letzten Augenblicken  
mich gebracht? . .

— — — — —  
Daß nun, nach zweimal dreißig  
ohne Tadel  
Verlebten Jahren ich, der mei-  
nen Herd  
Als röm'scher Ritter eben erst  
verließ,  
Nach Haus als Minus wieder-  
kehren werde!  
Um diesen einz'gen Tag also  
hab ich  
Zu lang gelebt! O du im Bösen  
wie im Guten  
Unmäßige Fortuna, wenn es ja  
Dein Wille war, des Ruhmes  
Blume, den  
Die Musen mir erwarben, ab-  
zuknicken,  
Warum nicht lieber damals,  
da ich noch  
In frischen Jahren grünte, noch  
die Kräfte hatte,  
Dem Volk und einem solchen  
Mann genug zu thun? . .“

95. Anfänge des Hauswurfs.  
Bald nach Laberius stellte man je-  
doch an einen richtigen Mimentext  
vor allem die Anforderung, daß er  
Farenmachern zur Nachahmung ge-

meiner Gegenstände und niedriger Personen, besonders aber zu unanständigen Gebärden reichliche Gelegenheit böte. Diese Fertigkeit im Gesichterschneiden hatten die Possenreißer bei ihrer ursprünglichen Aufgabe erworben: den oben auf dem Pulpitum seine Rolle recitierenden *Histrion* durch Mienenspiel erklärend zu begleiten — ein ganz kunstwidriges Verfahren, das den Hanswurst entstehen ließ, der seinen größten Triumph erlebte, wenn er mitten in den ernstesten Vorgängen die Zuschauer zum Lachen brachte. Wie tragische Schauspieler sich jahrhundertlang zu dieser Entwürdigung, die ihnen durch Zerstörung ihrer besten Wirkungen doch jede Freude nehmen mußte, überhaupt hergeben konnten, erscheint heute fast wie ein Rätsel, und Shakespeares bittere Ausfälle gegen jene Unart (aus Hamlets Munde) sind nur allzu verständlich. In Rom wurden die Mimen, von der Flöte begleitet, mit glattgeschorenen Köpfen gespielt, in einem bunten Harlekinsrock, dem Kostüm unserer heutigen „Clowns“. Es traten auch Frauen in ihnen auf, und wie tief der eigentliche Schauspielerstand in der allgemeinen Achtung immer stehen mochte: Mimentänzer hatten Zutritt zu der feinsten römischen Gesellschaft, die ja freilich meist auch die sittenloseste gewesen sein wird. Kein Wunder, wenn die Entwicklung reißend abwärts ging und der gesprochene Text, für den der zirkusfreundige Pöbel ja niemals recht aufmerksam gewesen war, auch bei den Gebildeten bald nur Ungeduld erregte.

**96. Pantomimen.** Hatte schon bei den Mimen kein Stoff so viel Anziehungskraft ausgeübt, wie die „*virgo pragnans*“, das in gesegneten Umständen befindliche Mädchen, nach Ziegler „das gewöhnliche, der Ausgelassenheit der Mimenspiele wür-

digste und entsprechendste Sujet“, so stellte die Schamlosigkeit der Pantomimen während der Kaiserzeit bald alles in den Schatten. Ihre technischen Hauptmerkmale waren, daß eine einzige Person sämtliche Rollen eines Stückes gab, daß sie nicht in der Orchestra, sondern auf dem Pulpitum (dem erhöhten Sprechplatz) getanzt wurde, während der Chor dahinter stand und daß ganz wie bei den Mimen derselbe Name Darsteller und Dargestelltes bezeichnete.

**97. Pylades und Bathyllos,** indem sie die drei bekannten altattischen Tanzarten des Dramas: *Emmeleia*, *Stinnis* und *Kordax* in die „italische Tanzart“ verschmolzen — ein Beweis mehr, daß alles, was man heut in Italien an den Bewegungen des niederen Volkes Plastik und Grazie nennt, griechischen Ursprungs war und mit dem eigentlichen Römertum absolut gar nichts gemein hatte — wurden die Klassiker der Pantomimen. Ihre Tanzkunst muß freilich etwas ganz Einziges, Phänomenales an Ausdrucksfähigkeit gewesen sein. Denn merkwürdigerweise wurden gerade die Pantomimen zunächst mit Gesichtsmasken gegeben. Aber von Pylades, der Tragödien tanzte, rühmte schon ein lateinischer Vers: „so viel Glieder, so viel Zungen!“ (*tot linguae quot membra viro*), und von Bathyllos, wenn er die Leda mit dem Schwan aufführte, hat uns Juvenal über die Wirkung auf Römerinnen in zwei Zeilen eine Beschreibung von solcher Drastik geliefert, daß sie sich deutsch nicht wiederholen läßt; so groß war bei jenem die Gabe, alle Tiefen des menschlichen Inneren nur durch Gestikulation auszudrücken, so groß bei diesem die berückende Anmut.

**98. Römische Tanzmut.** Bathyllos war der Liebling des Mä-

cenaß, des bekannten horazischen Gönners, dem zu Gefallen der hausväterliche Augustus die Pantomime nur geduldet haben soll, bis die Leidenschaft, auch nachdem die Tanzkunst selbst längst von ihrer Höhe gesunken war, alle Stände gleichmäßig ergriff, die reichsten Römer und Römerinnen sich Pantomimen zu ihrem Privatgebrauch hielten und Seneca Rom's adlige Jünglinge nur noch die Leibsclaven jener (mancipia pantomimorum) nannte. Von den Schößtänzern gewisser Kaiserinnen schwanken die Sperlinge auf den Dächern. Noch theilten die Kaiser selbst diesen Enthusiasmus nicht. Augustus, der bekanntlich gegen seine eigne Tochter in aller Strenge die Sittenpolizei walten ließ, jagte, als ihm die Sache zuletzt zu bunt wurde, Pylades eines Tages aus Italien. Doch da zeigte es sich schon, daß Rom eher seinen Kaiser als seinen Tänzer, und der Tänzer allenfalls Rom, Rom aber nicht ihn entbehren konnte. Pylades mußte zurückberufen werden, weil sonst ein gefährlicher Aufstand in der gärenden Stadt ausgebrochen wäre; so ließ denn Cäsar Augustus wenigstens den Pylas, den besten Schüler des Pylades und berühmten Agamemnontänzer, in den Vorhallen seines Palastes aufgreifen und gründlich durchwalken. Was half es? Die Tanzwut nahm zu. Verschiedentliche Nachfolger, theils aus aufrichtiger Neigung, theils um sich in der Gunst ihrer Römer zu erhalten, wurden selber zu Tänzern und die Senatoren tanzten mit. Caligula küßte den Pantomimen Mnester öffentlich im Theater und ließ jedermann sofort geißeln, der bei dessen Produktionen die geringste Störung verursachte. Nero vollends wurde zum wütenden Proscelytenmacher, sodaß Dio Cassius

schmolte: „da sah das Volk die Nachkommen der größten Helden, die Furier, Porcier, Fabier, Valerier, heruntergesunken zum infamen Gewerbe der Tänzer“. J. L. Klein aber — dessen Goldkörner leider in der Spreu von vierzehn weiteren Bänden sich verlieren — drehte mit einem seiner glänzendsten Einfälle den Spieß dahin um: hätte Mnester Annalen verfaßt, er würde vielleicht eingetragen haben: „Da sah das Volk die Kunst der Pylades und Bathyllos heruntergesunken zum schmähligen Gewerbe römischer Kaiser.“ Vor Neros Wut war kein Stand und kein Alter sicher. Alle mußten heran, sogar die neunzigjährige Melia Catulla, die als Saltatrix wie in einem Holbeinschen Totentanz ihr altes Gerippe mußte klappern lassen, in den von Nero gestifteten „Jugendspielen“, den ludi juvenales!! Neros Leibtänzer war Paris, den er auf dem Gipfel seiner Gunst, mit Ehren und Aemtern beladen, aus purer Kunsteifersucht köpfen ließ. Ein ähnliches Schicksal hatte des Paris junger Namensvetter unter Kaiser Domitian, der bekanntlich so gern Fliegen spießte, als ob es Menschen wären, Menschen totschlug wie Fliegen und jenen Paris eines schönen Tages wegen der Abgötterei, die seine Gattin Domitia mit dem Tänzer trieb, auf offener Straße mit seinem Dolche anspießte, bis „die Wonne der Stadt“ (urbis deliciae, sagt der enthusiastische Martial) tot liegen blieb.

**99. Ruklose Verbote.** Der ernste Trajan untersagte Pantomimen ganz und gar; desto üppiger blühten sie wieder auf unter dem großen Herrscher und Stoiker Marcus, dem berühmten Kaiser Mark Aurel, der sich mit philosophischer Beharrlichkeit in dem festen Glau-





nen an die Tugenden der lüderlichsten Gattin, die jemals lebte, einen Augenblick wandend machen ließ und alltäglich den Göttern für den Segen eines so liebenswürdigen Weibes wie Faustina dankte. Wir wollen nicht pharisäisch an unsre deutsche Brust schlagen, wenn wir hören, daß unter Konstantin dem Großen bei einer bevorstehenden Hungersnot alle Redner, Dichter, Lehrer, Künstler, kurz das ganze überflüssige Geschmeiß, das lesen und schreiben konnte, aus der Stadt verwiesen, 3000 Tänzer und Tänzerinnen aber mit ebensoviel Choringen als unentbehrlich in Rom zurückbehalten wurden: denn aus Otto Roquettes Erinnerungen wissen wir leider, daß noch nach dem Kriege von 70 an gewissen deutschen Hoftheatern das Ballett für das Wichtigste, für das Rückgrat wahrer Kunst angesehen und gepflegt wurde. Vor allem, weil niemand mehr Gefallen daran fand, wird das recitierende Schauspiel in Rom so tief in der Achtung gesunken sein, und weil es, um überhaupt noch einige Aufmerksamkeit zu erregen, die Unanständigkeit der Pantomime notgedrungen verbieten mußte. So allein ist in dem vielermähnten Coder des gläubigen Kaisers Theodosius des Großen die Thatsache zu erklären, daß dieser selbe Monarch, der für Pantomimen die zärtlichste Sorgfalt hegte, die Schauspieler (Skitrionen) mit allem möglichen andern Gesindel, Kupplern und öffentlichen Dirnen in einem Atem als ehrlos brandmarkte.

**100. Schauspiel und Kirche.** Die Vorsehung liebt es oft, das Gute auf den seltsamsten Wegen durchzusetzen; so muß man zugehen, daß in dem tiefgesunkenen und verkommenen Drama das Christentum Jahrhunderte hindurch

den glücklichsten und fruchtbarsten Agitationsstoff ausbeuten durfte, ohne den es nicht annähernd jene werbende Kraft erlangt haben würde, gerade die sittlich ernstesten und tüchtigsten Menschen an sich zu ziehen. Wer so heftig eine Sache angriff, die, obschon allgemein verächtlich, doch so schwer auszurotten schien, empfahl sich selbst. Daher diese tödliche Feindschaft der Bischöfe gegen alles Theaterwesen, eine Feindschaft, die ganz atavistisch heute noch fortwährend emporflackert und die man sich mehr als je hüten sollte, leichtfertigerweise durch unkluge Herausforderungen zu reizen. Es ist einfach nicht wahr, daß gerade das, was die Kirche am eifrigsten verwirft, Nuditäten und Schmutzereien jeder Art, dem Theater am unentbehrlichsten sei. Der Schauspielersstand hat den Makel jener Ehrloserklärung durch die Jahrhunderte zu schleppen gehabt; tausend frohe und begeisterte Herzen sind im Jammer gebrochen, weil ihre Träger nie mehr als frei, das heißt vogelfrei vor den spruchgewaltigen Inhabern der Sitte und damit vor dem Pöbel zu werden vermochten. Unsere Neuberin noch hat den ganzen Jammer dieses alten Fluches durchkosten müssen, und es ist kein Ruhm für uns, daß auch diese tüchtige Frau im Elend starb. Die Vernichtung des von Karl dem Großen gesammelten altdeutsch-poetischen Sagen- und Liederschatzes durch Ludwig den Frommen, der lange Vertilgungskrieg der byzantinischen Mönche gegen dramatische Handschriften, die Schließung der englischen Theater kurz nach Shakespeare durch die Puritaner und tausend andere Wunden sind seitdem der Kunst durch die Frommen geschlagen worden, die freilich zunächst sich zufrieden geben mußten,

das eigentliche Schauspiel zu unterdrücken; denn die Tänzer und Tänzerinnen ließ weder das west- noch das oströmische Volk sich rauben. In allen Großstädten wie Byzanz, Antiochien, Alexandrien und Karthago, hüpfen und mimten diese „*deliciae generis humani*“ bis zur Ueberflutung aller Kultur durch Germanen, Araber und Türken. Noch im 5. Jahrhundert v. Chr. blühte die Pantomimentänzerin Rhodoklea, noch im 9. die Anthusa. Vergöttert und besungen erschütterten sie mächtiger, als es die größten Denker je vermocht hatten, die römische Welt durch ihre „*coxendices fluctuantes*“, jenes zauberisch wallende, schwimmende Hüftenspiel, das insonderheit die andalusischen Mädchen in Gades (Cadix) von jeher ausgezeichnet hatte, und das noch vor einem Menschenalter Sennora Pepita d' Oliva in allen europäischen Hauptstädten, bis zur Ekstase bewundert, wieder aufleben ließ. In Byzanz aber hatte im 6. Jahrhundert die berühmte Theodora den Kaiserthron bestiegen, nachdem sie, wie Prokop in seinen „*Anecdota*“ erzählt, der Hefe des Pöbels die obscönsten Tänze hüllenlos vorgetanzt hatte, — was jedoch ihren Gemahl, den braven Kaiser Justinian, nicht abhielt, im neuerlichen „*codex Justinianus*“ auch seinerseits den Schauspielersstand als eine „*inhonesta professio*“ mit dem Brandmal zu belegen. Der bloße Name *Histrion* ward als Schimpf erklärt.

**101. Facit.** Fassen wir zusammen, was beim Hindurchtreiben durch die römische Gesittung das hellenische Theater verloren, was es gewonnen hatte, so fällt die Bilanz ganz außerordentlich zu Rom's Ungunsten aus. Vorgesprochen war der Bau von Theatergebäuden, insofern sie gedeckt wurden und ei-

nen regelmäßigen Betrieb ermöglichen. Aber dies würde sich in nördlichen Gegenden bald mit Notwendigkeit von selbst ergeben haben, genau so wie die Differenzierung der Stände durch ein Eintrittsgeld. Der größte Fortschritt geschah durch das Weglassen der Masken, durch die Gewöhnung an natürliches Gebärdenspiel. Hinzugefügt an dramatischer Erfindung wurden für die Tragödie die aktiven, unternehmenden Leidenschaften, für die Komödie etwas Lokalkolorit, im übrigen das hellenische Erbe nur geplündert, verballhornt, verthan. Das Verständnis für griechische Mimoplastik erlosch, woher der Chor zu bloßen Statisten sich vereinfältigte und in solcher Gestalt zwei Jahrtausende lang die richtige Wiederaufführung eines Aeschylos und Sophokles erschwerte. Das kunstwidrige Entstehen des die Handlung störenden Hanswurst fällt den Römern zur Last, bis endlich die Freude am gesamten recitierenden Drama, von Anbeginn beeinträchtigt durch das überwiegende Vergnügen an Wagenrennen und Gladiatorenkämpfen, durch das Aufkommen schlüpfriger Pantomimen auf den denkbar tiefsten Stand heruntergedrückt und als schlimmstes Vermächtnis die Feindschaft der Kirche großgezogen wurde. Der Ruin des Schauspielersstandes war die Folge.

**102. Uebergang.** Inzwischen waren in Italien durch die Wirren der Völkerwanderung, die unablässigen Kämpfe um Rom, das nach soviel Plünderungen und Belagerungen verödet dalag — eine Millionenstadt mit 15 000 Einwohnern, oft auch völlig leer — die letzten Keime antiker Gesittung ausgetreten worden. Theoderich der Große zwar (der Dietrich von Bern unserer Volksfage) hatte sich in sei-

nem Verona mit Stolz als Nachfolger der Cäsaren gefühlt. Ohne sie ganz zu verstehen, hegte er die allerhöchste Achtung vor den Leistungen der antiken Kultur, ihren Kunstwerken, Straßen, Wasserleitungen und gab sich redlich Mühe, das Ueberkommene zu erhalten. Obwohl er niemals schreiben lernte und zur Unterzeichnung seiner Urkunden sich einen Schnörkel aus vier Initialen prägen ließ, redete er vom Forum aus die Römer lateinisch an. Unter ihm wie unter Totila sind in Rom noch Wagenrennen und Tierjagden abgehalten worden; vom Drama war keine Rede mehr. 552 fiel Totila in der Schlacht, das Jahr darauf sein letzter Nachfolger Teja; dann sah mit gebrochenen Augen Cassiodorus, der als Kanzler und Historiograph die Schicksale der Ostgoten lange Jahrzehnte hindurch begleitet hatte, von seinem kampanischen Benediktinerkloster aus das Ende näher schreiten. Von den Alpen hernieder wälzen sich die Alemannenscharen des Bucelin und Leutharis, teilen sich in Oberitalien, rollen gleich zwei Heuschreckenschwärmen die Halbinsel auf, der eine Heereshaufe am Saum des adriatischen, der andere am Saum des mittelländischen Meeres herab — und dann wieder heraufziehend, bis ihr Verhängnis durch Narjes sie (554) ereilt. Selbst die spärlichen Reste alter Wohlhabenheit waren nun zerstört, der Boden gleichsam platt gewälzt für die langobardische Aussaat, für die neue Zeit. Nur wie Fünkchen unter der Asche glimmten Rimus und Atellane. In deutschen Klöstern begannen unwissende Mönche fleißig alte Handschriften mit schön getuschten Initialen nachzumalen, ohne vom Text eine Ahnung zu haben, — oft genug ein heidnisches Lustspiel,

Teufelswerk, für das sie eigentlich hätten in der Hölle braten müssen. In der Kirchenleitung aber standen sich von vornherein zwei Richtungen gegenüber: eine strengere, die auch schließlich den Sieg errang, und eine duldsamere, die, nur scheinbar unterliegend, die Kirche selbst mit dem Theaterwesen infizieren sollte. Von der strengeren bedrohte St. Chrysostomus alle, die sich „der ruchlosen Pest der Theater“ zuwendeten, mit Verweigerung der Sakramente; Sozios verordnete, daß diejenigen Geistlichen, die Zirkusspiele besuchten, in Klöster eingesperrt werden sollten. Cyprian zufolge gingen die Frauen „keusch ins Theater, um unzüchtig daraus zurückzukehren“; des Tertullian Urtheil kennen wir bereits. Sie alle werden guten Grund gehabt haben für ihre Beschwerden, denn in der berühmten „Majuma“ (syrisch soviel als „Wasser“) hatte man zuletzt einen ganzen Harem öffentlich ohne Hüllen baden sehen, und des Salvianus Klagen, daß vollends die schändlichen Bewegungen und Gestikulationen jeder Beschreibung spotteten, werden von nur allzuviel Seiten unterstützt. Kein Wunder, wenn radikale Kleriker, ohne sich überhaupt auf Reformen einzulassen, das Heil allein in der Schließung der Theater erblickten und dabei das Kind mit dem Bade ausschütteten. Dennoch beweisen fortgesetzte Konzilsbeschlüsse, ein wie harter Kampf, mit vielen Rückschlägen, notwendig war, um der tief im Volk stekenden Lust an Mummenschanz und Narretei diese Art von Befriedigung ganz zu rauben, die Hochzeiten und Feste stiller und einförmiger, ohne Possenreißer und sonstige geschulte Auführungen zu gestalten, bis es endlich, endlich im 9. Jahrhundert gelungen war, die Spieler aus den

stehenden Theatern für immer zu vertreiben. Wo blieben sie nun?

**103. Narrenfest und Karneval.** Man konnte wohl öffentliche Vorstellungen verhindern, doch sämtliche Berufsschauspieler hinzurichten und zu verbrennen, das ging nicht an. Die Kirche mußte sich begnügen, ihnen die Kommunion vorzuenthalten, sie aus der Christengemeinschaft auszustoßen und zu Heiden zu stempeln. Als „Joculatores“, „Mimici“, „Scenici“ oder auch mit ihrem alten Namen „Histrionen“ lebten sie fort, und mit ihnen lebten die Mimen und Atellanen, wenn auch natürlich in stets vergrößerter, an ästhetischem Wert noch sinkender Form und neben allerlei andern Künsten, die sich die Berufsspieler aneignen mußten, um ein Publikum unterhalten zu können, wenn Magistrat oder Geistlichkeit die Erlaubnis zu dramatischen Spielen nicht erteilten und Privatleute keinen Geschmack mehr daran hatten. So wurden sie Musiker und Akrobaten, begleiteten als „Jongleurs“ — der Name hat im Lauf der Zeit seine Bedeutung ganz geändert — die Minnesänger auf irgend einem Instrument und waren als „fahrende Leute“ in allen Sätteln gerecht, zuweilen wohl noch Schauspieler, immer Bagabunden. Da kam ihnen von anderer Seite her die Kirche selbst entgegen. Wie schon Kaiser Theodosius eingesehen hatte, daß allzugroße Strenge das Volk nur unzufrieden machen würde, ohne es im gewünschten Sinne zu ändern, so hatte auch die Kirche bald begonnen, statt die alten heidnischen Feste immer nur zu verbieten und gegen sie zu eifern, sie vielmehr mit christlichen Ceremonien zu erfüllen, und ging, gewissen alten Gebräuchen gegenüber sich machtlos fühlend, in ihrem „Narrenfest“ bis an die Grenze der Duldsamkeit.

Dies Narrenfest wurde in den Kirchenräumen selbst von Schulknaben gefeiert, das oberste dabei zu unterst gefehrt, ein Papst oder Bischof aus der Reihe der Knaben erwählt, und alles lief auf Travestierung und Verspottung christlicher Gepflogenheiten aus. Es waren die modifizierten Saturnalien, die in Rom zur Erinnerung an den glücklichen Urzustand der Menschen unter Saturnus, im Dezember, kurz vor unserer jetzigen Weihnachtszeit, abgehalten worden waren und an deren Pössen besonders die englische Christmasfeier mit der Wahl eines „lord of misrule“ heute noch in gewissen altadligen Häusern erinnert.

Auffälliger und zugleich sinnvoller noch war die Duldung des Karnevals, kurz vor Beginn der Fastenzeit, damit die menschliche Natur so recht austoben dürfe, bevor sie sich Opfer auferlegte. Die Etymologie des Wortes Karneval ist strittig. Die einen übersetzen es ganz aus der Fastentradition heraus mit „Fleisch, lebe wohl!“ (Carne, vale!) während andre den Namen von dem in keinem Faschingszug fehlenden Schiff auf Rädern, dem Schiffswagen (Car naval) herleiten. Wie dem auch sei: der ganze Fasching ist nichts weiter als das alte römische Lupertalienfest (mit dem Shakespeares „Julius Cäsar“ beginnt), im Februar gefeiert, wenn nach erfolgter „februatio“, der Reinigung von den Einflüssen des Fiebers und böser Dämonen, junge adlige Römer mit Zweigen in der Hand ganz unbekleidet durch die Menge liefen. Julius Cäsar giebt bei Shakespeare dem Mark Anton für diese Gelegenheit einen Auftrag, den man nachlesen mag. Darum sind für das rechte Gelingen des Karnevals noch heutigen Tages zwei

Vorbedingungen unerlässlich: es muß eine alte römische Niederlassung sein (wie Mainz und Köln), und man muß im katholisch erzogenen Volk die religiöse Bedeutung dieser Angelegenheit verstehen, d. h. zum Fastenbegriff ein inneres Verhältnis haben. Punkt zwölf Uhr verlassen viele rechtgläubigen Katholiken den Faschings-Ball, während die Evangelischen weitertanzen.

**104. Kirchliche Dramen.** Doch nicht genug daran, das Narrenfest und den Fasching zu dulden, während alle öffentlichen Theater geschlossen und die Sistrionen auf die Landstraße gesetzt wurden: bald hatten Geistliche den naheliegenden Gedanken, was man der Menge genommen, ihr in den Feiern der Kirche selbst zu ersetzen. So wurde, freilich ganz unbeabsichtigt und ohne Vorahnung dieser Evolution, der Grund zu dem gelegt, was wir heute kirchliches Drama nennen. Zwar ein Hindernis bestand: die bildliche Darstellung des Heilandes war 305 auf der Synode zu Elvira verboten worden, sodaß man noch im 5. Jahrhundert die Gottesmutter stehend, ohne Kindlein, darstellte, weshalb zunächst (im 6. Jahrhundert) die Gläubigen sich erst an das „Kruzifix“ gewöhnen mußten, bis die Cereemonie der Kreuzniederlegung und -erhebung mit einer Prozession durch die Kirche die Osterfeier schmücken konnte. Aelter noch scheinen die Karfreitags- und Auferstehungsfeier gewesen zu sein, rein kirchlichen Charakters, nur von Geistlichen dargestellt. Dann entwickelten sich in den liturgischen Gesängen des Ostersonntages die ersten Wechselreden und damit neue Anfänge eines Dialoges.

„Wen sucht ihr im Grabe, o Christinnen?“

„Jesum von Nazareth den Gekreuzigten, Ihr Himmlischen.“

„Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er es vorausgesagt hat, geht, verkündet, daß er vom Grabe erstanden.“

„Er ist auferstanden“. . u. s. w.

Dies ist, für Deutschland wenigstens, die Urzelle des heutigen recitierenden Dramas.

**105. Fortschritt.** Zunächst wurden jene Wechselreden freilich in lateinischer Sprache von zwei Halbhören gesungen; dann spaltete sich der Chor in zwei gesonderte Gruppen, dann wurden einzelne Sätze auf bestimmte Personen, die drei Marien und die Engel übertragen. Andere Erweiterungen kamen hinzu, bis durch den Zweifel an der Botschaft der Engel ein wichtiges dramatisches Element hineingetragen wurde. Maria Magdalena blieb am Grabe zurück und brach, jenen Zweifel äußernd, in Klagen aus, — die erste Spur wirklicher, innerer Bewegung, das Moment des Schaffens von Hindernissen, während das bloße Kommen, Anbeten und Wiedergehen nur gerade genügt hatte, die ersten Zeichen äußerer Handlung anzudeuten.

**106. Analogien.** Wunderbar berührt es den Historiker, wie hier in den Anfängen germanischer Kultur die dramatische Entwicklung ganz genau die selben Stappen innehält wie einst am Nil. Auch dort, bei Darstellung der Seelenwanderungen, hatte ein Chor die Bitte ausgesprochen: „Es gehen einher die frommen Seelen im Hause des Osiris, ach, laßt auch einhergehen die Seele des N. N., Sohnes des N. N., mit euch im Hause des Osiris, damit er sehe gleich wie ihr sehet, damit er höre gleich wie ihr höret,

damit er stehe gleich wie ihr stehet, damit er sitze gleich wie ihr sitzt!" und ein anderer Chor hatte geantwortet: „Nicht ist er abgewiesen, nicht ist er zurückgegangen, er schreiet einher gepriesen und er erscheint geliebt, er ist gerechtfertigt und sein Befehl ist vollbracht im Hause des Osiris.“ Jubelgesang erschallt zuletzt: „Gelobt seist Du, Osiris der Amente, weil Du bewilligt hast" u. s. w. Frappanter noch freilich für die bloße Umbildung längst vorhandenen Materials in kirchlichen Gebräuchen und Worten wirkt der Hinweis auf eine Stelle in den „Schußflehenden“ des Aeschylos:

„Ein Pfand des Gottes,  
das sie schuldlos trug im Schoß,  
Zeugte den hehren Sohn sie,  
Der endlos ewigen Zeiten  
Heiland!  
Rings drum jauchzten die  
Lande:  
Dies lebenspendende selige  
Kind  
Wahrlich des Gottes Sohn  
ist's.“

**107. Weihnacht.** Auch im christlichen Abendland hat es viele Jahrhunderte gedauert, bis von der wachsenden dramatischen Frucht die kirchliche Hülse gesprengt wurde. Zu der Oster- war die Weihnachtsfeier gekommen. Der Altar wurde zum Mittelpunkt gemacht, eine Krippe oder ein Grab bildeten die Requisiten, kleine Knaben wurden als Engel verkleidet, Hirten und Frauen waren leicht zu beschaffen. Dann traten im Lauf des 10. und 11. Jahrhunderts die Dreikönigs- oder Herodes- und die Prophetenspiele hinzu; der Text wurde nicht mehr slavisch aus den Evangelien zusammengestoppelt, sondern verriet zuweilen schon Erfindung, poetische Initiative. Immer aber blieb die

Sprache noch lateinisch und es waren Geistliche, die die Feier leiteten.

**108. Verweltlichung.** Da sollten zwei neue Motive das ganze Wesen ändern: einmal veranlaßte die leibliche Darstellung des Heilandes, die der Geistlichkeit nicht ganz geheuer war, die Lostrennung der Osterspiele vom eigentlichen Ritus, sodaß sie zwar noch in der Kirche, doch abseits vom Gottesdienst stattfanden; und zweitens hatte sich die deutsche Volkssprache langsam für dichterischen Gebrauch entwickelt. Unser Kirchenlied: „Christ ist erstanden“, das heute noch lebt und im „Faust“ auch außerhalb der Kirche unsterblich bleiben wird, bedeutete den ersten großen Sieg deutscher Volkspoesie über das mächtige Lateinertum und bereitete das Wichtigste vor: den Eintritt der Laien in das kirchliche Drama. Nun ging die Sache vorwärts. Wettlauf- und Krämerscenen in burlesker Behandlung wurden dem Osterspiel eingefügt und, um den Bedürfnissen des niedern Volkes nach humoristischer Unterhaltung zu genügen, kamen die Scenen bei Pilatus und seinen Rittern, die Teufelszenen bei der Höllenfahrt Christi, die Ritterscenen am Grab in immer breiterer Ausmalung hinzu.

**109. Deutsche Passionsspiele.** Dieses Anwachsen drängte aus den Kirchen heraus auf die Kirchhöfe, von da ins Freie auf Markt- und andre Plätze, das ganze Bürgertum nahm Anteil, und während sich unsre Sprache für poetischen Ausdruck immer mehr vervollkommnete, der lateinische Gesang immer mehr zurücktrat, bildeten sich im Lauf des 13. und 14. Jahrhunderts die sogenannten Passionsspiele heraus, die das ganze Wirken und Leiden des Heilandes umfaßten und heute noch in Oberammergau sowie ge-

wissen andern Gebirgsorten blühen. Diese Aufführungen, die mit großartigem Personal und enormem Kostenaufwand unter Beteiligung der ganzen wohlhabenden Umgebung als Veranstalter und aller niedern Klassen als Zuschauer stattfanden, dauerten oft drei bis sieben Tage, wurden als richtige Volksfeste aufgefäßt und wie einst die großen Dionysien in Athen mit Sehnsucht erwartet, mit Jubel gefeiert.

**110. Dilettantismus.** Wie stellten sich zu diesen kirchlich-religiösen Passionspielen die alten Histrionen, Jokulatoren, Mimici von Beruf? Es ist nichts Genaueres dahin überliefert worden, doch mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß, wie in den letzten Jahrzehnten der berühmte Oberammergauer Christus-Mayr ein solcher Ortsangesehener war, so auch im Mittelalter die Passionsspiele ausschließlich von Dilettanten aufgeführt wurden. Die Schicksale der Histrionen waren indes verschieden. Unter den Karolingern hatten sie wieder so an Ansehn gewonnen, daß sie bei keinem Fest, am wenigsten bei den Hochzeiten Wohlhabender fehlen durften. Aber während dann der fromme sächsische Kaiser Heinrich II (1002—1024) die Gaukler und Spielleute unbezahlt von seinem Hochzeitsfest weggeschickt hatte, wurden sie vom Salier Heinrich V (1106—1125) wieder reichlich beschenkt, und so weiter bald herbeigerufen, bald in Acht und Bann gethan. Sie werden nicht gerade versucht haben, in die Kirche zu dringen. Das beweist u. a. die Klage des strengen Gerhof v. Reichersberg über Entweihung der Gotteshäuser durch Geistliche, die sich bei den *spectacula theatra* als Krieger, Weiber und Teufel verkleideten, die Sache also selbst

besorgten. Wohl aber werden sie sich beim Karneval bemerkbar und unentbehrlich gemacht haben. Ueber ihre Leistungen, besonders ob sie dichterische Talente anzogen und zur Produktion ermunterten, ist nichts bekannt. Ganz schlecht können ihre Darbietungen nicht immer gewesen sein, weil ein so ernster Mann wie Thomas v. Aquino († 1274) sich zu ihren Gunsten vernehmen ließ: das Spiel sei „zum Lebensverkehr notwendig“, und „zu den erlaubten Ergötzlichkeiten, die zur Erheiterung der Menschen dienen, gehören auch die Spiele der Histrionen“. Dieser Duldung und Fürsprache stehen aber viele böse Vorwürfe gegenüber, z. B. daß die Künste der Jongleurs im wesentlichen nur auf unanständige Gebärden und schamlose Entblößung des Körpers hinaüsliefen, und Johann v. Salisbury († 1180) wird wohl Recht darin gehabt haben, daß „mit den griechisch-römischen Tragödien und Komödien die Kunst, sie darzustellen, von der Bühne verschwunden sei“.

**111. Groswitha.** Denn auch als Wissenschaft und Bildung in den Klöstern allmählich zunahmen, kam nirgend ein Einziger auf den Gedanken, daß des Terentius Afer erhaltene Komödien jemals für die Aufführung abgefäßt worden seien, ja eine Aufführung zum rechten Verständnis gebieterisch verlangten. Und als die gute Nonne Groswitha von Gandersheim, durch den Heiden Terenz geärgert, um das Jahr 960 auf den Einfall kam, ihn durch bessere Leistungen zu überbieten und als Lektüre überflüssig zu machen, hatte sie sichtbarlich weder den Begriff einer Bühne noch den einer Komödie. Sie verwechselte, wie heute noch alle Dilettanten, „dramatisch“ mit „dialogisiert“, — ganz wie schon im 4. Jahr

hundert der „leidende Christus“ (Christos Paschon), nach Magnin ein aus sieben Euripideischen Tragödien von einem oder mehreren Verfassern, vielleicht vom heiligen Gregor v. Nazianz zurechtgezimmer- tes Passionspiel, nirgend aufgeführt, ja wahrscheinlich nicht einmal öffentlich verlesen worden war.

**112. Laiendrama und Mirakelspiele.** Im eigentlichen Deutschland, wo nach den frühen Tagen des Hildebrandsliedes und der Nibelungensage poetische Erfindung sich erst wieder im Anschluß an den französischen Minnesang geregt hatte, während von allen Künsten gerade die Schauspielkunst, die Gabe der Verstellung und körperliche Grazie verlangend, dem deutschen Naturell am entferntesten lag, wird man sicher gehen, bis zur Reformation das ganze Theaterwesen als in rohesten Anfängen und lediglich nachgeahmt zu vermuten. Nur in Frankreich, dessen gallische Ureinwohner ja mit den Hellenen sowohl in blühender Phantasie als künstlerischem Geschick und Geschmack soviel Verwandtschaft zeigen, hatte sich schon im 13. Jahrhundert in vielen Städten ein weltliches Drama entwickelt, das jedenfalls den alten Atellanen und Plautinischen Anregungen seine Existenz verdankte, gleichzeitig mit den sogenannten „Mirakelspielen“. Dies waren dramatisierte Legenden oder Heiligenkomödien, mit einem sehr stark sich vordrängenden weltlichen Element, und jedenfalls nicht, oder vorzugsweise nicht, im Anschluß an die eigentliche Passion.

**113. Mysteriesbühne.** Noch eine dritte Art religiöser dramatischer Spiele gab es, die neuerdings mit den eigentlichen Passionspielen vielfach zusammengeworfen und oft sogar mit den einfachen früheren Oster- und Weihnachtsfeiern ver-

wechselt werden, aber sich ganz gewiß erst spät und als etwas Selbstständiges, das keineswegs auf die Person Christi allein angewiesen war, in Frankreich entwickelt hatten. Das Charakteristische an diesen Mysteries war es, daß ihre Bühne in einem Nebeneinander (auch Uebereinander) verschiedener Schauplätze bestand. Sie fing, sei es in geschlossenen Räumen oder im Freien, meistens links mit einem Gebäude von zwei Stockwerken an, deren unteres ein Paradies, deren oberes den Himmel darstellen sollte. Dann folgten die irdischen Tummelplätze der Spieler, rechts durch zwei Türme abgeschlossen, die den Wohnsitz des Teufels, die Hölle und Vorhölle enthielten. Vor dieser Zurichtung war ein gemeinsamer Sprechplatz, zuweilen erhöht wie das alte Logeion der Griechen und Pulpitum der Römer, und durch Stufen erreichbar zum bequemen Verkehr zwischen den Zugehörigen der verschiedenen Standplätze. Diese Bequemlichkeit des Nebeneinanders, obwohl an sich undramatisch und eine Beleidigung für den Wirklichkeitsinn, hat noch in unsern Tagen vornehme Direktionen dazu verführt, sich die Mysteriesbühne anzueignen, und an den verschiedensten Theatern hat man in solcher Einrichtung, die Gretchens Kammer und Marthe Schwertleins Garten zugleich markierte, den „Faust“ gesehen.

**114. Undramatischer Inhalt.** Daß diese Mysteries mit den eigentlichen Passionspielen nichts zu thun hatten, — obschon zuweilen wohl auch die Leidensgeschichte Christi in einer solchen Mysteriesbühne zur Aufführung gekommen sein mag, — beweisen erhaltene Bruchstücke, aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts das „Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen“

und gewisse andre Nachrichten, z. B. daß der junge Lyonard (Leonhard), ein deutscher Barbiergehilfe aus Metz, in dem französischen „Mystère de St. Barbe“ die Heilige so wirkungsvoll spielte, daß viele vor Rührung weinten und eine reiche Wittib ihn zum Erben einsetzte. Leider wirkte das Nebeneinander der Scene nicht vorteilhaft auf das Nacheinander der Vorgänge. Die Schauspieler stellten sich beim Beginn der Sache jeder an seinen Ort, kamen nach Bedarf zum Sprechplatz und kehrten, sobald sie ihre Rolle hergesagt hatten, in ihre Lücke zurück. Eine Entwicklung der Technik war nur in Dekoration und Maschinenwesen, im Fliegen der Engel und Abfahren des Teufels, sonst aber ein dramatischer Fortschritt gerade in den Mysterien nirgend zu spüren, und wenn, wie schon erwähnt, allmählich immer breitere Skizzen aus dem Alltagsleben, zumal burlesker Art eingewoben wurden, so war das viel eher ein Zeichen des Niederganges, der auseinanderplatzenden Form.

**115. Fastnachtspiele.** Diese Einlagen lösten sich ab, machten sich selbständig, nahmen energisch die Partei des Laientums und sollten sich, durch die widersprechendsten Ereignisse gefördert, bald zum weltlichen Drama, wie wir es heute verstehen, kräftig entwickeln. „Die Redefreudigkeit des Mittelalters, die Schaulust der großen Menge,“ sagt Hagemann, „die ausgesprochene Tendenz der ganzen Zeit zur niedrigsten Komik sowohl als zur tendenziösesten Didaktik feierte jetzt ihre größten Triumphe. Die beiden kämpfenden Kulturkräfte des ausgehenden Mittelalters, die Kirche und ihre scholastische Wissenschaft und die erwachende Volkstümlichkeit mit ihrer Hinneigung zu rein weltlichen Belustigungen schlugen auch

in den Monsterdramen jener Periode ihre Schlachten. Mit diesen grandiossten Schaustellungen, die die Welt je gesehen, die auch mit den auf vier Abende verteilten Faust- und Nibelungenring-Aufführungen unserer Tage nicht annähernd verglichen werden können, war der Höhepunkt erreicht, ja eigentlich schon überschritten. In dem Augenblick, da die Lust an rein äußerem Gepränge den innern Gehalt der Dichtung erdrückte, da die Textworte selbst nur als Mittel und allein der Glanz der Inszenierung, die theatralische Verkörperung als Zweck in Betracht kam, da hatte der Verfall bereits eingesetzt. Und nie hat die Kulturgeschichte ein langsameres Werden, nie ein so langes Verweilen auf einem bestimmten Niveau, niemals aber auch einen so rapiden Abstieg erlebt, als in der Entwicklung des geistlichen mittelalterlichen Dramas. Wie in eine Versenkung ist es verschwunden.“

**116. Renaissance.** Die vorbereitende Wendung des Geschmacks war besonders durch das in Italien wiederauflebende Studium der Antike beschleunigt worden, das, zu den Quellen herabsteigend, in den erhaltenen griechischen Kunstwerken Leistungen erblicken lehrte, die alles Lateinische weit überflügelten. Daher waren in Italien selbst die Passions- und Mysterienspiele längst schon in den Hintergrund getreten, als die Reformation in Deutschland einsetzte und die Gegenreformation auch in den Katholizismus belebende ideale Reime hinein trug.

**117. Umkehr.** Beide, Katholizismus und Protestantismus, waren jetzt plötzlich gegen Kirchenspiele aus triftigen Gründen: einmal weil sie ganz ernstlich eine Profanation heiliger Dinge nicht länger haben wollten, und zweitens weil von Par-

teien und Gegenparteien diese religiösen Aufführungen zu wechselseitiger Befeindung und Herabsetzung mißbraucht worden waren. Das ganze Wesen hatte sich überlebt, es hatte seine Zeit gehabt und konnte sich gegen die Forderungen eines mehr modernen Geschmacks nicht halten. In Paris waren um 1542 die Mysterien schon so entartet gewesen, daß der Procureur général trotz der dazu von seiten des Königs erlangten Erlaubniß sich der Aufführung des „Mystère du vieux testament“ heftig widersetzte. Der Protest soll hervorgehoben haben, daß die Vorsteher dieses Theaters, „als ganz ungebildete und in ihrem Fach ununterrichtete Leute von niedrer Herkunft, bestehend aus einem Tischler, einem Gerichtsdienner, einem Tapezierer und einem Fischhändler, um die Aufführung des Mysteriums „des Actes des Apôtres“ zu verlängern, ganz ungehörige Dinge darin aufgenommen, vor und nachher aber lascive Possen und Mummereien an und eingefügt hätten, sodaß die Aufführung 6—7 Monate (!) in Anspruch genommen, Störungen und Vernachlässigungen des Gottesdienstes, Erkaltung in Werken der Wohlthätigkeit, Ehebruch und grobe Sittenverletzungen, Skandal und Spöttereien aller Art zur Folge gehabt habe“.

**118. La Confrérie de la Passion.** So kam es, daß, als die Gesellschaft der „Passionsbrüder“ nach verschiedenen Schwierigkeiten, die sie mit einem passenden Lokal hatte, im Jahr 1548 beim Pariser Parlament um die Bestätigung ihrer Privilegien einkam, ihr die alten Gerechtsame zwar erneuert wurden, doch mit der ausdrücklichen Einschränkung, daß sie sich der Aufführung aller, der heiligen Schrift entnommenen Stücke enthielte. Dieses Verbot war damals auch in

allen protestantischen Ländern der Meinung der Kirche gemäß und ist nur in England von der katholischen Königin Marie, der Vorgängerin Elisabeths, wieder aufgehoben worden, in der Hoffnung, durch Kirchenspiele, durch Wirkung auf die Phantasie den Glauben zu kräftigen. Diesem Umstande haben wir es wohl zu danken, daß dort auch bei herumziehenden Truppen kirchliche Stoffe noch längere Zeit im Schwange blieben und der kleine William Shakespeare, zwischen die Knie seines Vaters geklemmt, im Rathhaussaale von Stratford on Avon mit leuchtenden Augen seine ersten Theaterindrücke zu empfangen vermochte, um sie später in solchen Wendungen wie „er überherodest den Herodes“ widerklingen zu lassen. Auf dem Festland aber wie in England selbst nahm das weltliche Drama nun bald seinen unaufhaltsamen Siegeslauf.

**119. Die „Bazoche.“** Die Gesellschaft der Passionsbrüder war 1396 gegründet worden und hatte 1402 die erwähnten Privilegien erhalten, die ihr 1548 genommen wurden. Dann machten sich in Frankreich besonders die „Clercs de la Bazoche“, eine Vereinigung der Parlaments- und Gerichtsschreiber bemerkbar, seit 1303 im Besiz des Vorrechtes, bei ihren öffentlichen Aufzügen dramatische Spiele zu veranstalten. Aus ihr ging der berühmte, noch neuerdings an der Wiener Burg und in München gespielte „Maitre Patelin“ hervor, eine „farce“ in drallen Versen, in ihrem geschickten Aufbau und ihrer unwiderstehlichen Komik, wenn auch sicher von griechischen Motiven zehend (denn der Schafmeister und der Tuchwaller waren schon Typen der mittleren attischen Komödie gewesen) und mit der spätern Aelianenüberlieferung zusammenhängend.

end, doch der erste schlagende Beleg für das eminente französische Komödientalent. Ein Schäfer, der die Herden eines französischen Tuchfabrikanten hütet, hat sich angeeignet, die Gegenstände seiner Obhut nicht bloß für sich zu scheren, sondern auch zu schlachten und zu kochen unter dem Vorgeben, sie seien am Drehwurm gefallen. Seine Schliche werden ruchbar und es kommt zur Klage. Der Schäfer nimmt sich den schlauen Advokaten Patelin, der ihm anrät, vor Gericht nichts zu sagen als „bäh!“. Der Berichtspräsident hält den Beklagten insolgedessen für idiotisch, ohne Harm, und spricht ihn frei. Da will der glückliche Advokat nun das versprochene Geld, aber „bäh!“ kommt es ihm entgegen. Der Schäfer hat seinen Anwalt überlistet. „Maitre Patelin“ soll 1469 entstanden sein. In jene Zeit gab es in Frankreich außer solchen „Farces“ (spanisch „farsas“, d. h. Füllsel, burleske Einschüßel in kirchliche Dramen) auch noch „Soties“ und „Moralités“, außerdem „Dits“, „Débuts“, „Disputes“, „Dialogues“, „Sermons joyeux“, in denen die Schäden und Gebrechen des sozialen Körpers, aber auch Gegenstände der hohen Politik witzig und schlagfertig behandelt wurden. Die Teilnahme am Theater in jeder Gestalt war leidenschaftlich, sie bildete während des furchtbaren, mehr als hundertjährigen Krieges mit England, von den Tagen der Seeschlacht bei Sluys bis zum Erscheinen der Jungfrau von Orléans und später den Trost der Gelehrten, den Lebensschmuck des niedern Volkes. Im (damals noch deutschen) Mey hatte bereits 1468 in dem „Mystère de St. Cathérine“ ein junges Mädchen (nicht, wie früher üblich, ein Mann) die Hauptrolle gespielt; aus dem Jahre 1544 sind für die gleich-

namige Aufführung in Valenciennes die Namen von fünf jungen Mädchen überliefert worden, — ein großer Fortschritt.

**120. Deutschlands Zurückbleiben.** Aber während alle Beobachter darin einig waren, die große Natürlichkeit selbst bei den wunderbarsten Geschehnissen an den französischen Aufführungen jeder Art, in Ansehung der Sprechweise, der Gesticulation und des Maschinenwesens zu rühmen, war die Unbehilflichkeit des gleichzeitigen deutschen Theaters noch so groß, daß den beiden neben dem Herrn gekreuzigten Schächern ihre Seelen als Bilder aus dem Munde hingen; die des Guten ergriff der Engel, mit der des Schlechten fuhr der Teufel ab. Feste, berühmte Bruderschaften wie in Frankreich gab es in Deutschland nicht, es tauchen nur von Zeit zu Zeit verschiedene Namen auf, so Heinrich Wirre in Köln um das Jahr 1565 mit einem Passionspiel, und Balthasar Klein, der zwischen 1578 und 1584 in Augsburg, Nördlingen und sonstwo ein biblisches Drama vom Jonas aufführen wollte. Auch feststehende Theater für die Mysteriesbühne, wie sie die „Confrères de la Passion“ im Pariser „Hôtel de Flandre“ kurz vor Entziehung ihrer Privilegien besessen hatten, waren bei uns unbekannt. Dagegen scheinen in gewissen Gegenden die Kirchen selbst immer noch haben herhalten zu müssen, wie z. B. erst 1598 die Passionsspiele im Berliner Dom von der Geistlichkeit endgültig untersagt wurden.

**121. Moralitäten.** Die Dinge dürften sich kaum verbessert haben, seit die Schauspielkunst in Deutschland mehr und mehr in die Hände der Schullehrer und Handwerker geriet. Als Entschuldigung für die jedes innern dramatischen Lebens entbehrenden Darbietungen sowie die

steife, hölzerne Wiedergabe dient die Thatsache einer nie vorhanden gewesenen Ueberlieferung. Gerade wir Deutschen hatten ganz von vorn im Theaterfach anzufangen und mußten abwarten, bis auswärts, in den günstiger gestellten romanischen Ländern Gutes entstanden war, das wir nachahmen konnten. Um so weniger sollte falscher patriotischer Stolz uns verführen, die nüchternen Schwänke eines Hans Sachs zu überschätzen. Sein „Heiß Eisen“, das man der Kuriosität wegen zuweilen noch sieht, vermochte nur den allerprimitivsten Geschmack zu ergötzen und wird noch dazu, ganz wie Jakob Ayrers Geschichte von der „ehrliehen Bäckerin mit ihren drei vermeintlichen Liebsten“ (die alle drei in Getreidesäcke gebunden auf den Markt gebracht wurden), seine paar Körner groben Salzes mit Sicherheit uralten Atellanenmotiven verdanken. Der Versuch unserer Humanisten aber, ihre Bildung für ein Schuldrama, sogenannte „Moralitäten“, zu verwerten und durch langweilige Allegorien die Menge an sich zu fesseln, hat lediglich die Jesuiten veranlaßt, sich, nach wieder umgeschlagenem Wind, desto energischer der Oberammergauer Passionsspiele zu bemächtigen, und zwar mit dauerndem Erfolg.

Die ersten Anregungen für wirkliche Schauspielkunst sollten uns Deutschen durch englische, auf dem Festland gastierende Truppen kommen, von denen gleich die Rede sein wird, während es seltsamerweise das bigotteste Land war, wo die erste moderne, dramatische Leben atmende, zugleich weltliche und tragische Produktion entstand:

122. **Spanien.** Hier lagen kurz vor Beginn der Neuzeit die Verhältnisse folgendermaßen: es fristeten sich am Boden, wie in allen andern Ländern mit Niederschlägen

griechisch-römischer Gesittung, der Mimus und die Atellane und blieben als Lokal- und Volksspoße durch allen Wechsel der Zeiten lebendig. Die kirchlichen Spiele wurden besonders zum Fronleichnamsfest (am Donnerstag nach Trinitatis) mit großem Erfolg aufgeführt, zuerst in Kirchen, dann auch in Palästen und bei Umzügen auf beweglichen Bühnen (carros), die vielleicht den Ausdruck „Thespis-Karren“ entstehen ließen, von dem das Altertum nichts wußte. Bald schieden sich Comedias divinas (Lebensgeschichten von Heiligen) und Autos sacramentales (religiöse Allegorien). Diese Allegorien blühten nicht nur, sie wucherten förmlich auch anderwärts und in rein weltlichen Darbietungen, in Gelegenheitsstücken zur Verherrlichung von Ereignissen oder Persönlichkeiten. Es war eine ewige Durcheinandermischung von Fides und Spes oder von Zeus und Diana und Apollo mit den „Kamönen“ und Grazien, die in Italien und vollendet in England (man denke nur an das Fest, das Lord Leicester der Königin Elisabeth in Kenilworth gab) mit unermüdlichen Anspielungen auf antike Helden der Gefallsucht der Großen zu schmeicheln mußte und von dem ganzen gezierten Wese jener Zeit (dem „Euphuismus“ in England) getragen, nur durch allerderbsten Spott schließlich verdrängt wurde. Während höfische Dichter sich diese Art von Stoffen angelegen sein ließen, hatten sich in Spanien die „Joglaras“ (franz. Jongleurs, fahrende Leute) der Aufführung theatralischer Spiele zu bemächtigen gewußt. Doch wird ihre Kunst gering genug gewesen sein, denn allen jenen kirchlichen wie weltlichen Versuchen, einschließlich der aus Frankreich herübergekommenen Streitspiele (Batailles), blieb eines gemeinsam: der Mangel

in Einsicht in das wirklich Dramatische.

**123. Die Celestina.** Da erschien, nachdem schon in einem Gedicht des Puerto Carrero ein junges Mädchen sich über die poetische Vertiegenheit und Geziertheit, d. h. Unnatürlichkeit und Verlogenheit ihres stillen, vollen Liebsten lustig gemacht und eine neue Zeit, einen besseren Geschmack angekündigt hatte, im Jahre 1499 in Burgoß ein Novellen-Drama, das unter der Bezeichnung „Celestina“ am bekanntesten ist, und erregte ungeheures Aufsehen durch seinen tieferen Einblick in die Natur des Menschen und seinen kräftigeren dramatischen Pulsschlag, als irgend ein modernes Werk vorher aufgewiesen hatte.

Es ist von Robert Brölß sehr treffend vor dem Irrtum gewarnt worden, alles Fruchtbare, Kraftvolle, Neue, was in jenen Zeiten entstand, ohne weiteres der Beschäftigung mit der antiken Litteratur allein zuzuschreiben. Dieses Ausblühen der Wissenschaft, die „Renaissance“, war an sich nur durch das Zusammenreffen verschiedener anderer Ursachen möglich geworden und zwar ganz derselben Ursachen, die auch die Celestina entstehen ließen: der größeren Wohlhabenheit und Verfeinerung, der Belebung der Phantasie durch zunehmenden Handel und Verkehr der Völker bei immer schärfer sich ausprägender nationaler Eigenart, endlich der Uebersättigung mit den rein kirchlichen Unterhaltungsstoffen, die bisher für die Muße kultivierter Männer hatten ausreichen müssen. Die Schnelligkeit, mit der auch ohne Dampf und Telegraph, geistige Ideen damals von Land zu Land flogen, weil Buchhändler überall mit einer nicht minderen Betriebsamkeit als heut und feinem Spürsinn für Kunden und Interessenten auf der Lauer

lagen, um ihre Pakete nach fremden Häfen zu verschicken, ist manchmal staunenswerth. So machte auch die Celestina ihre Runde durch die Welt und wird zahlreiche Dichterbirne, nicht bloß in Spanien, befruchtet haben.

**124. Inhalt.** Wer sie geschaffen, ist heute noch strittig, aber verhältnismäßig gleichgültig, da es feststeht, daß auch dieser Stoff nicht originell erfunden, sondern von schwächeren Vorgängern schon bearbeitet war und jedenfalls mit seinen Wurzeln ins Altertum zurückreicht. Der Inhalt aber ist kurz folgender: Ein Jüngling, Calisto, liebt die reiche und vornehme Melibea und wird von ihr zurückgewiesen. Sein schmaler Diener giebt ihm den Rat, eine Unterhändlerin zu nehmen, die ihrerseits große Schwierigkeiten erhebt, um den jungen Mann derweil zu plündern. Doch kommt er ans Ziel seiner Wünsche, da diese Kupplerin (Celestina) das anfänglich spröde Mädchen umzustimmen weiß. Von Ehe ist keine Rede, Klein neigt deshalb zur Ansicht, daß sich hier der Geist des provençalischen Sängertums befunde, daß in der Ehe nur ein Hinderniß für die Reinheit der Liebe sah; übrigens hatte schon Seneca seinen Römern weisgemacht, daß es „unanständig sei, seine Gattin zu lieben wie ein Schätzchen“. Dieser Teil des Werkes hatte 20 Akte und 52 Veränderungen der Scene bedurft! Psychologisch interessant war besonders der Umschwung in den Gesinnungen oder mindestens Aeußerungen Melibeas, nachdem sie ihren Liebsten erhört hatte. Sie erinnert hierin an Shakespeares Cressida. Die Fabel spinnt sich dann weiter durch Zwist unter den Kupplern, während Calisto durch einen Sturz von der Leiter zugrunde geht.

**125. Fröhnaturalismus.** Man

sieht: der Aufbau ist fast unförmlich zu nennen und das Ende des Jünglings nicht tragisch nach unserm Sinn herausgearbeitet. Auch haben die oder der Verfasser sich wie gewisse „Moderne“ unsrer Tage den Vorwurf gefallen lassen müssen, daß sie ganz ohne Ernst, mit dem Behagen eines Verbrauchten bei den schlüpfrigen Situationen allzu liebevoll verweilt hätten; wogegen Rojas Versicherung, er habe das Laster nur des abschreckenden Beispiels wegen mit dieser drastischen Wahrheit, Lebendigkeit und Ausführlichkeit geschildert, auch damals schon Glauben fand. Jedenfalls verrät die Darstellung eine genaue Kenntnis der menschlichen Natur, besonders in ihren Schwächen und Seichtheiten, und die Gabe der Nachahmung platter Alltäglichkeit in ungewöhnlichem Maß. Der Vergleich mit „Romeo und Julie“ ist natürlich schief, um nicht zu sagen eine Entweihung. Dagegen kann man sich bei der Anschaulichkeit gewisser Szenen des Gedankens nicht entschlagen, daß Shakespeare sie gekannt habe und durch das objektive, unpersönliche Hinstellen des Vorhandenen für seine eigene Technik im besten Sinn beeinflusst worden sei, um sich in der ethischen Führung und Durchdringung seiner Stoffe desto grundsätzlicher von jenem Spanier zu scheiden. Aufgeführt ist „Celestina“ niemals worden. Aber wenn auch, mehr als irgendsonstwo, in ihrer Heimat die Vorbedingungen dazu fehlten, die dramatische Kunst im Sinne eines solchen Naturalismus weiterzuführen, so wird es schon angesichts der vielen Nachahmungen, die das Werk erfuhr, kaum möglich, seinen Einfluß auf das kommende spanische Drama völlig abzuleugnen.

**126. Englands goldene Zeit.**  
Nicht Spanien, trotz dieses ersten

großen Schrittes vorwärts, nicht Italien, das in Harlekinaden und langweiligen Allegorien befangen blieb, nicht Frankreich, wo bei aller vorhandenen Begabung für die Komödie und aller Kunstpflege von oben die antikisierende Klassik schon früh in steifen Regeltram hineinführte, sondern England war es beschieden, mit ernst zu nehmenden Dramen von bedeutendem Inhalt, ausgereifter Form und langem Nachhall zuerst in Europa auf dem Platze zu sein.

Vielerlei war hier zusammengekommen, um nach dem Heimgang der katholischen Marie (1558) der Entwicklung der Laienkunst kräftigen Vorschub zu leisten. Elisabeth hatte ihre lange und glückliche Regierung begonnen. Bei ihrem Antritt zerfiel nach Macaulay die englische Nation konfessionell in zwei der Kopfszahl nach etwa gleiche Hälften. Eifrig war auf beiden Seiten aber nur ein Bruchteil; die meisten warteten ab, und hauptsächlich durch den Gang der Politik, durch einen immer stärker sich herausbildenden Gegensatz zum orthodoxen Spanien, durch den Einfall und die Zettelungen der papistischen Maria Stuart, durch Philipps II große Armada endlich, die 1588 herangesegelt kam, um England zu unterjochen, wurden die Begriffe „patriotisch“ und „protestantisch“ auf der Insel fast gleichbedeutend, und der Ruf „No popery!“ sollte jahrhundertlang die Nation in entscheidenden Augenblicken sammeln. Die schnellen englischen Schiffe, unterstützt durch die Gewalt des Sturmes, siegten in jenem Kampf um die Existenz, und dieser große Erfolg im Verein mit vielen andern, der Blüte aller Gewerbe, der mächtig ausgreifenden Unternehmungslust, Franz Drafes Weltumsegelung, Walter Raleighs Entdeckung von Virginien, erzeugten

ine große geistige Regsamkeit bei stetig schwellendem Kraftgefühl und Selbstbewußtsein. Dies war der geeignetste Boden für Entstehung eines weltlichen, von protestantischem Geist getragenen nationalen Dramas. Während die Fahrten kühner Männer, die Abenteuer, die sie berichten konnten, die fremden farbigen Menschen, die Schätze, die sie heimbrachten, die Einbildungskraft beschäftigten und reizten, schuf das bunte Durcheinander des großstädtischen Londoner Lebens mit all seinen Kontrasten und Wechselfällen ein weites Feld der Beobachtung, eine Schule der Welt- und Menschenkenntnis undergleichen. Zwar die Bibliotheken blieben immer noch klein. Als Elisabeth ihre Erziehung empfing, war die italienische Sprache die einzige, die in Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariost, Machiavelli eine moderne Litteratur besaß. Chaucer und Gower waren da, doch weder des Montaigne „Essays“, noch des Cervantes „Don Quixote“ erschienen; das Deutschland der Reformation vollends hatte außer Luthers Tischreden noch nichts, gar nichts hervorgebracht, was für fremde Nationen von Interesse hätte sein können. Wollten Elisabeth oder Johanna Grey über eine Komödie lachen, so mußten sie schlechterdings Terenz und Plautus lesen, und wenn beide gleich vielen andern feinen Engländerinnen damals Lateinisch fließend sprachen, so war das nicht ein Zeichen ausbündiger Gelehrsamkeit, sondern es geschah, weil sie nur die Wahl zwischen klassischer und gar keiner Bildung gehabt hatten.

**127. Shakespeare.** Wenn trotzdem der größte Dramatiker, den die Welt bisher sah, unter Elisabeths Regierung als Autodidakt, ganz ohne Griechisch und mit „Latin but little“ sich auswachsen konnte, so

ist das nur ein Beweis von vielen, in welch einem hohen Grade das wahre Genie des Unterrichts enthalten könne, und es macht nichts aus, wenn einmal, im „Julius Cäsar“, diese Lücken peinlich zu Tage treten. Im übrigen ist es verkehrt, den großen Briten wie einen erratischen Block, wie einen Granitberg aus dem Boden überragend hoch emporgetrieben zu empfinden: er hatte nicht bloß Vorgänger, sondern auch Zeitgenossen und Nachfolger, von denen ihm einige an Begabung fast nahe kamen und nur, durch ihren Unstern am Ausreisen verhindert, in sicherer plastischer Fertigkeit, in ethischem Taft und gefestigter Lebensauffassung weit hinter ihm zurückblieben. Wir schätzen keinen von ihnen, weil wir sie zu vernachlässigen gewohnt sind, dagegen für Shakespeares Stil durch unseren großen nationalen Lehrer Lessing systematisch und liebevoll erzogen wurden.

**128. Shakespeares Rivalen.** Ueberraschend freilich bleibt's immer, daß in weniger als dreißig Jahren, nachdem eben noch die katholische Marie das steife, leblose kirchliche Drama zu galvanisieren versucht und dann die gespreizte, gezierte, leider von Elisabeth an ihren Höflingen sehr ermunterte Süßlichkeit des Euphuismus (nach Lyly's berühmtem Roman) wie eine Pest den Geschmack der ganzen Nation infiziert hatte, eine ganze Schar von Dramatikern auftreten konnte, von deren Schultern aus sich William Shakespeare sofort auf die Zinne zu schwingen vermochte. Marlowe und Nash sind mit ihm in einem Jahre geboren worden, Peel, Green, Ben Jonson etwas älter, Massinger, Beaumont und Fletcher etwas jünger als Shakespeare. Marlowe, dem wir den „Blankvers“ und die erste Bearbeitung der deutschen Faustsage

(mit dem wichtigen Einführungsmonolog) verdanken, endete 1593, kaum ein Jahr später als Green, beide nach dem ausschweifenden und lästerlichen Leben von Kraft-Genies, jener erstochen in einem Wirtshausank, dieser an den Folgen seiner Unmäßigkeit, ohne daß sie durch ihre Entwicklung hätten zeigen können, was eigentlich in ihnen steckte. Green verdanken wir das erste und zugleich eines der wichtigsten Zeugnisse dafür, daß Shakespeare Schauspieler und wirklicher Verfasser der unter seinem Namen gehenden Stücke war, in dem berühmten kleinen Pamphlet, das er kurz vor seinem Tode, von Gram, Reid und Reue gefoltet, verfaßte: „Einen Groschen wert Verstand erkaufte mit einer Million Gewissensbisse“ (a groatworth of wit bought with a million of repentance). Hier beschwört, im August 1592, der völlig heruntergekommene Mann seine Freunde (Marlowe, Nash und Peel), ihr lasterhaftes Leben, „die Achtlosigkeit, mit der sie sich Feinde schufen, und ihre niedrige Gesinnung aufzugeben“, indem er sich selbst als abschreckendes Beispiel aufstellt. Er warnt vor der Undankbarkeit der Schauspieler: „Glaubt ihnen nicht, denn da ist eine emporgekommene Krähe (an upstart crow), mit unsern Federn geziert, mit ihrem Tigerherzen, eingehüllt in eines Mimen Haut, hält sich für fähig, einen Blankvers herauszudeklamieren (bombast out a blanc-vers), so gut wie irgend einer von uns, ein Hans-kann-alles, der sich einbildet, der einzige Scenen-Erschütterer (shake-scene) im Lande zu sein.“

**129. Eine Urkunde.** Dieses Dokument ist in biographischer, wie in litterarischer und kultureller Beziehung von höchstem Wert. Es

deutet nicht bloß in seinen Anspielungen „Shake-scene“ und „Tigerherz“ (eine Stelle im damals just erschienenen Heinrich VI lautet: „O Tigerherz, gehüllt in eines Weibes Haut“) unzweideutig auf Shakespeare hin; es beweist nicht nur, daß Shakespeare zugleich Dichter und Schauspieler war, weil der ganze Ausfall einem Schauspieler gilt; es bedeutet auch in seiner versteckten Anklage litterarischen Diebstahls, daß der Pamphletist mit einem anderen Freunde zusammen die Vorlage geliefert hatte, die Shakespeare zu einem seiner ersten großen Erfolge verhelfen sollte. Aber die Anklage selbst war nicht „fair“, und Chettle, der sie druckte und verlegte, hat sich später entschuldigt. Denn es war in London, ganz wie im alten Athen, durchaus üblich, ältere Stücke neu zu fassonieren (so wie Euripides die „Medea“ seines Vorgängers). Autorenrechte gab es in dieser Beziehung weder in Hellas noch in England; ja hier zählten Dramen überhaupt gar nicht zur Litteratur, sondern damals nur zum Betriebsmaterial gewisser Theater und Schauspielertruppen. Es galt für unehrenhaft, sein Stück zuerst einem Theater und dann noch einem Buchhändler zu verkaufen; sämtliche Buchdrucke erfolgten verstohlen, daher fast immer mit unzuverlässigem, verstümmeltem Wortlaut, und als Ben Jonson 1616 seine eigenen Werke herausgab, erntete er einen Sturm von Widerspruch. Verglichen mit dieser Empfindlichkeit des Bühnenbetriebes, der des besseren Gewinnes wegen seine Autoren an die Buchhändler einfach auslieferte, darf die zu jener Zeit geltende Vogel-freiheit geistigen Eigentumes überhaupt nicht wundernehmen, wenn auch zweifellos vor dem stärksten Talent in Bezug auf die Wahl seiner Stoffe die Schranken von





selber fallen. Ueber Ben Jonsons gelehrte Plagiate urtheilte Dryden: „er hat seine Plünderung so offenkundig betrieben, weil er augenscheinlich keine Furcht hegt, vom Gesetz betroffen zu werden. Er macht seinen Einfall in einen Schriftsteller, wie ein König in eine Provinz, und was bei anderen Dichtern Diebstahl sein würde, ist bei ihm nur Sieg.“ Gerade so hat Heine in seiner „Lorlei“ ein Brentanosches Gedicht überarbeitet, das wir heute gar nicht mehr kennen, während umgekehrt Wagner, dem Goethe seinen „Faust“ erzählt hatte und der nun flugs die „Kindesmörderin“, eine gröbliche Ausschachtung der Gretchentragödie, verbrach, nur zu bald verdienter Vergessenheit anheimfiel.

**130. Shakespeares Truppe.** Das erste feste Haus, das in der Elisabethanischen Zeit erwähnt wird, das Blackfriarstheater, war 1576 eröffnet worden, die Schauspieltruppen aber wurden schnell so zahlreich, daß fast jeder große Lord seine eigenen Leute „mit unter dem Gesinde“ hielt. Dieß war an und für sich kein Fehler, denn wie das Theater seine Freunde, hatte es auch seine Feinde. Die aufkommenden Puritaner, den ehrwürdigen Geistlichen John Stodwood voran, eiferten gegen den neuen Unfug. Weil ganze Menschenmengen den Spielhäusern zuströmten, statt — wie es sich nach seiner Meinung gehörte — sich von ihm in der Kirche schelten zu lassen, nannte er die Theater „ein beständiges Denkmal für Londons Verschwendung und Thorheit“. Geschickt mußte er die Not der Zeit für seine Pläne dialektisch zu verwerten, und wie in den ersten römischen Anfängen Livius die Pest als Theatermutter erwähnt hatte, so wurde sie in London, wo sie alljährlich wütete, in umgekehrter Weise verantwortlich gemacht. „Die Ur-

sache der Pest ist die Sünde, und die Ursache der Sünde sind die Schauspiele; daher sind die Schauspiele die Ursache der Pest.“

**131. Die Pest als Theaterkind.** Dieser bakteriologisch nicht ganz einwandfreie Schluß fand gleichwohl die herzliche Zustimmung des Magistrates von London. In einem sehr gelehrten Aktenstück versicherte jene Körperschaft, daß „während der Pest zu spielen Ansteckung verbreite und daß außer der Pest zu spielen die Pest erzeuge“. Daher sollten sämtliche Londoner Bühnentruppen — mit Ausnahme derjenigen, die in Ihrer Majestät Diensten stand — nur dann Erlaubnis zum Spiel haben, wenn „die Stadt gesund“ sei, d. h. dreimal hintereinander nicht mehr als 50 Menschen in der Woche gestorben wären.

**132. Das rechte Themseufer.** Es war ein Schlag ins Wasser: die Spielhäuser wurden nun an den Außenrand der Stadt verlegt, wo der Magistrat nichts mehr zu sagen hatte und sich in der Nähe des scharf duftenden Bärenzwingers bald ein halbes Duzend von ihnen erhob. Daher die große Menge von Reitpferden und Rähnen, die in London zum Theaterbesuch erforderlich war. Die Schauspieler aber suchten fortan den Dienst großer Herren geüßentlich, um sich durch Wappen und Livree ihrer Patrone gegen die Väter der Stadt zu schützen. Die Mitglieder der Blackfriarstruppe und Shakespeare selbst führten als „Her Majesty's servants“ scharlachfarbene Mäntel mit Sammetausschlägen, und in diesem Kostüm ist der Dichter noch 1603 beim Einzuge König Jakobs im Gefolge mitgeritten.

**133. Die Puritaner.** Fragt man sich, was die eigentlichen Beweggründe jener Religionsgemeinschaft waren, die bald in schneidendem Gegensatz zu besseren Zeiten

dem Tag der Entspannung, der Fröhlichkeit und des Naturgenusses, dem englischen Sonntag, jene bleierne Langeweile und damit jenes Uebermaß stumpfsinnigen Alkoholbuses verließ, das heut noch auf ihm lastet, der englischen Moral aber für alle Zeiten das Brandmal des „cant“ aufzudrücken verstand, so finden wir folgendes: das Puritanertum war die Sammlung der Engländer ohne Phantasie. Solche Phantasielose können sich vor allem eines niemals vorstellen: daß andere Menschen Phantasie und, diese zu nähren, bestimmte Bedürfnisse haben. Da sie selber nichts Künstlerisches und Poetisches begreifen, halten sie die Kunst teils für Zeitvergeudung, teils für noch Schlimmeres. Haben sie einen Einzelnen in der Gewalt, so wird dieser Einzelne von ihnen majorisiert, eingezwängt, gestraft, schlecht gemacht, bis er sich selbst nicht mehr kennt und verzweifeln möchte. Bekommen sie gar die Regierung eines Landes in ihre Macht, so wirken sie kulturzerstörend, ja gefährlich und giftig selbst noch in der Reaktion, die sie mit zwingender Notwendigkeit hervorrufen und die in der Herrschaft über den Geschmack ihre Nachfolgerin wird. Auch in England hatte die Kirche von Anfang mit ihrem Zorn gegen weltliche Theater die besten Geschäfte gemacht. So standen denn bald, wie Alkali und Säure sich scheiden, in zwei feindlichen Lagern hier die Aristokraten der Bildung, der feinen Sitten, des Witzes und der künstlerischen Förderung, dort die sauerköpfigen Zeloten geschart, die, gerade je weniger sie den anderen Teil begriffen, sich desto leichter für einen Kampf auf Leben und Tod fanatisieren ließen. Shakespeare hat in diesem Kampf noch die ersten Scharmükel mitgemacht; einmal, in „Was Ihr wollt“, ist ihm die Galle

übergelaufen, und er hat in Malvolio das Porträt eines Puritaners gezeichnet, das uns, obschon es in manchen Zügen treu genug gewesen sein mag, doch wie eine Karikatur anmutet. Als er nach London kam, war aber die ganze Feindschaft erst in ihren Anfängen.

134. Das Globetheater, von dem dieses Buch eine Abbildung bringt und das außer dem Blackfriarstheater den königlichen Schauspielern als Eigentum gehörte, lag jenem gegenüber mit fünf oder sechs anderen („the Hope“, „the Rose“, „the Swan“) am Südufer der Themse, in Southwark, da wo jetzt die berühmte Porterbrauerei von Barclay und Perkins zu finden ist. Es war ein sogenanntes „öffentliches Theater“, etwa was wir unter „Sommertheater“ verstehen. Die „Privattheater“, obschon ganz wie die anderen für Eintrittsgeld zugänglich oder für bestimmte Zwecke zu mieten, waren vornehmer, den Gildehallen nachgebildet, gedeckt und konnten erleuchtet werden, während die öffentlichen die Wirtshaushöfe, in denen früher viel gespielt worden war, zum Vorbild genommen hatten.

Wir sehen ein hölzernes, sechsseitiges Gebäude mit vielen Fenstern und zwei kleinen bretternen Häuschen auf dem Dache, aus deren einem ein phantastisch gepukter Ausrufer hervortrat, um das Signal (unser erstes Glockenzeichen) zu geben. Es war 1599 als Ersatz für ein anderes, „The Theatre“ genannt, errichtet worden, das den Erben von James Burbadge gehört hatte, doch eines Prozesses wegen niedergerissen werden mußte, und führte seinen Namen von dem Atlas (oder nach damaligen Begriffen Herkules), der die Weltkugel trug und auf einem der beiden Häuschen des Daches gestanden haben muß. Im „Hamlet“ findet

sich eine sehr bittere Anspielung auf diesen Globusträger gelegentlich der Konkurrenz, die eine Truppe von Chorknaben aus der königlichen Kapelle („kleine Nestlinge, die immer über das Gespräch hinaus schreien und höchst grausam dafür beklatscht werden“) im „Blackfriarstheater“ der Truppe des Dichters gemacht hatte:

Hamlet:

Trugen die Kinder den Sieg davon?

Rosenfrank:

Allerdings, gnädiger Herr, den Hercules und seine Last obendrein.

Denn damals wurde Shakespeare bereits in dreifacher Gestalt von solcher Konkurrenz geschädigt: als Schauspieler, als Aktionär (diese erhielten die Hälfte aller Einnahmen vorweg) und als Dichter — wenn auch in der letzten Gestalt am wenigsten. Die Honorare waren kläglich, der Autor erhielt für sein Stück etwa so viel, wie damals die Hosen eines Schauspielers kosteten, der den König gab, d. h. 5—6 Pfund, und Benslowe verzeichnete gelegentlich in seinem Tagebuch, daß er im Mai 1602 für Rechnung seiner Truppe fünf Pfund für ein Drama, genannt „Cäsars Fall“, an die Dichter Munday, Drayton, Webster, Middleton und einige andere (!) bezahlt habe.

**135. Spielzeit.** Meist fing die Vorstellung um 3 Uhr nachmittags an, damit bei der kärglichen Beleuchtung und der großen Unsicherheit der Straßen jedermann vor Nacht zu Hause sein könnte. Gespielt aber wurde jeden Tag, in der Elisabethanischen Zeit auch Sonntags, denn diesen Tag liebte die Königin selbst mit einer Komödie — natürlich at home — zu beschließen.

**136. Publikum und Preise.** Nur

die Bühne des Globetheaters und die königlichen Seitenlogen waren gedeckt, der Hof („Yard“, „Bit“ oder Parterre) hatte ganz freien Himmel über sich, und hier, bei Regen und Sonnenschein, tummelte sich die Hauptmasse der „Gründlinge“, die über das Schicksal der Stücke entschieden, rauchend, Rüsse knackend, Orangen und Äpfel schälend, auch Bier trinkend und Karten spielend, zischend und werfend im Fall übler Laune, für den Preis von 2 Pence. Noch billiger war die Galerie, „der Olymp“, wo sich für einen Penny das ausermählteste Bunimterpublikum vereinigte. Für 1—2 Schillinge war eine Loge zu haben, und reiche Gönner mieteten eine solche „box“ für das ganze Jahr. Hier werden wohl hauptsächlich die Bürgerfrauen untergebracht worden sein, denn „Ladies“ (Gattinnen des hohen Adels) gingen um jene Zeit nicht in öffentliche Theater, außer selten und maskiert. Kein Mangel war natürlich an galanten Damen. Die Stutzer ihrerseits saßen auf der mit Binsen ausgelegten Bühne selbst, lagen auch wohl da herum, fein gepuht und kunstvoll (es gab Lehrer und Professoren dafür) aus ihren „Schneepfenköpfen“ passend, in der Hand ihre Täfelchen („my tables!“ heißt es im „Hamlet“), auf denen sie sich die Witze merkten, die sie zu kolportieren gedachten. Erst 1713, um, wie es im „Guardian“ heißt, „die Unordnung zu verhüten, die das unmanierlichste Geschlecht junger Männer, das jemals in einem Zeitalter gesehen wurde, häufig anstiftet“, wurde diese Sitte, die jeunesse dorée in solcher Nähe zu dulden, abgeschafft, da jedenfalls in dem Maß, als das weibliche Personal zunahm, auch die Unregelmäßigkeiten und Störungen anwuchsen. Unter Jakob I konnte

Julie zuweilen nicht auftreten, weil sie noch unrafiert war; unter der Restauration (1660) spielten die Schauspielerinnen schon viel öfter in Hosenrollen.

**137. Die Bretter, die die Welt bedeuten,** aber waren nicht, was wir heute darunter verstehen: das Podium, sondern diese Bretter hingen am Hintergrund oder vorn seitlich mit Aufschriften, die den Wechsel der Scene verkündeten. Auf der einen Seite des Brettes stand „Venedig“, auf der andern etwa „Cypern“, wenn „Othello“ gegeben wurde, und die Phantasie der Zuschauer war noch so willig und rege, daß ein paar Schritte über die Bühne eine ganze Reise markierten. „So, jetzt sind wir vor der Stadt, . . was sagen Sie nun?“ Eine balkonartige Vorrichtung gab es im Hintergrund für Belagerungen, wenn die Bürger „auf den Türmen“ erschienen, oder den von Jago nächtlings herausgerufenen Brabantio. Venus wurde an einer Kette in die Höhe gezogen; ebenso primitiv waren die Versenkungen, und von der Notdürftigkeit aller Inszenierung giebt uns folgendes Inventar aus dem Jahr 1598 einen drolligen Begriff: „Item: ein Felsen, ein Gefängniß, ein Höllenrachen, ein Grab Didos. Item: acht Lanzen, eine Treppe für Phaeton (um in den Himmel zu steigen). Item: zwei Biscuitkuchen und die Stadt Rom. Item: ein goldnes Bließ, zwei Galgen, ein Lorbeerbaum. Item: ein hölzerner Himmel, dem alten Mohammed sein Kopf. Item: des Cerberus drei Köpfe, ein Drache n Faustus, ein Löwe, zwei Löwenköpfe, ein großes Pferd mit seinen Beinen. Item: ein paar rote Handschuhe, eine päpstliche Mitra, drei Kaiserkronen, ein Gestell, um im „Schwarzen Johann“ zu köpfen. Item: ein Kessel für den Juden.

Item: vier Röcke für Herodes, ein grüner Mantel für Marianne, ein Leibchen für Eva, ein Anzug für den Geist und drei Hüte für die spanischen Dons.“

**138. Der Jig.** War die Vorstellung beendet, der Epilog verschwunden, so folgte noch ein Quodlibet von Rede, Gesang und Tanz, der sogenannte „Jig“, bei dem die Clowns ihr Talent für groteske Komik, anzüglichhe Verse und Improvisation entfalten konnten. Zum Schluß knieten alle Mitwirkenden am Rand der Bühne nieder und sprachen ein Gebet für die Königin.

**139. Shakespeares Laufbahn.** So etwa waren die Theaterverhältnisse beschaffen, in denen der junge William Shakespeare sein Glück machen sollte. Wir wissen nicht ganz genau, wann er nach London kam, und gar nicht, ob er sich von vornherein mit der Absicht trug, Schauspieler und Dichter zu werden, oder nur einfach auf irgend eine Art sein Heil in der Großstadt zu versuchen. Aber an der Hand eines so kundigen und feinspürigen Führers wie Georg Brandes finden wir, wenn auch tastend, den Weg wieder, den der junge Abenteurer gewandelt sein muß. Soviel steht fest, daß in den Jahren 1569—1587 Stratford on Avon von nicht weniger als 24 umherreisenden Theatertruppen besucht worden ist. Shakespeare wird also nicht bloß in seiner Kindheit die üblichen Kirchenspiele vom bethlehemitischen Kindermord und dgl., sondern bald in Stratford, bald im nahen Coventry die Hauptfachen des damaligen englischen Repertoires kennen gelernt haben. Viele satirische Anspielungen, Falstaffs „in der Weise des Königs Rambyses“ und der Dame Hurtig „er thut es so natürlich wie die Lumpenkomödianten“ können sich wohl nur auf diese jugendlichen

Theatereindrücke beziehen, vielleicht sogar Hamlets Reminiscenzen an jenes aus der Mode gekommene Stück, das „caviare to the general“ gewesen war.

**140. Die Gattin.** Als Achtzehnjähriger ganz übereilt mit einem viel älteren Landmädchen verheiratet und nach frühem Verlust seines Erstgeborenen Hamnet war Shakespeare 1585 Vater von Zwillingen geworden, während gleichzeitig der Wohlstand seines Hauses in die Brüche ging. Ob diese böse Konjunktur, oder die Feindschaft des Sir Lucy, der den jungen Mann wegen Wilddieberei strafen ließ, oder das ganz unsympathische Verhältnis des Dichters zu seiner Frau, die ihm für alle seine Dramen zur Schilderung ehelichen Glückes und Friedens seinen warmen Ton mit auf die Reise gab, den Ernüchterten auf die Landstraße trieben, ist ungewiß. Jedenfalls, obschon er die Heimat und die Wiederherstellung des väterlichen Rufes nie aus den Augen verlor, hatte er nicht die mindeste Sehnsucht nach der Gattin und zog erst nach endgültigem Abbruch seines Londoner Aufenthaltes in Stratford wieder ein.

**141. Shakespeare als Pferdejunge.** Es wird nun kein bloßer Zufall gewesen sein, wenn der Name Richard Burbadge in Shakespeares Leben eine Rolle spielt. Denn dessen Vater James Burbadge war 1576 der Erbauer jenes schon erwähnten ersten Londoner Theaters gewesen und hatte vorher in der Nähe von Smithfield, wo die Reisenden aus dem Westen einrückten, einen Mietstall unterhalten. Die Vermutung liegt nahe, daß der junge William dort seinen Gaul einstellend und verkaufend mit dem alten Burbadge Bekanntschaft schloß und dieser für den aufgeweckten muntern Burschen sofort die Verwendung hatte: den

seinen Herren, die sein Theater besuchten, die Pferde zu versorgen. Eine andere Tradition, daß Shakespeare seine Laufbahn als Gehilfe des Regisseurs begonnen habe, um den Schauspielern das Signal zum Erscheinen auf der Bühne zu geben, steht damit nicht im Widerspruch; es mag jenes die erste, dieses die zweite Sprosse der Leiter gewesen sein.

Ein großer Schauspieler ist Shakespeare freilich nie geworden; er, wenn Richard Burbadge den Hamlet gab, spielte den „Geist“ und ähnliche „zweite“ Rollen. Aber beliebt war er schnell, wegen seines gefälligen Wesens, seiner guten Sitten, seiner ausgezeichneten Einfälle.

**142. Die Anfangsstücke,** die, obschon nicht von seiner Erfindung, doch „die Löwenklaue“ deutlich verrieten, waren „Titus Andronicus“ und „Heinrich VI“. Es folgte „Verlorene Liebesmüh“, worin der Dichter, bei noch sehr schablonenmäßigem Aufbau, doch mit glücklichstem Humor den gezierten „Euphuismus“ verspottet, und „Ende gut, alles gut“ (später noch einmal von ihm überarbeitet). Da man in jenen Tagen aber zwischen einem „Komödienschreiber“ (playwright) und einem Dichter scharf unterschied, so mag vielleicht hierin die Nichtachtung liegen, die Shakespeare für den Text seiner Dramen an den Tag legte. Ben Jonson machte ihm einen Vorwurf daraus, daß er niemals eine Zeile, die er hingeschrieben, wieder ausgestrichen habe, und wenn auch das Verlangen: Shakespeare hätte von dem Abdruck seiner Werke Korrektur lesen sollen, unmöglich ist, — denn sämtliche Quartausgaben beruhten auf Piraterie, auf bloßer Buchhändlerspekulation entweder durch ungesetzliches Ausleihen der Rollen oder heimliches Nachschreiben im Theater, die

große Folioausgabe aber erschien sieben Jahre nach seinem Tode, — so hat er selbst doch bei Lebzeiten nie den geringsten Versuch gemacht, den Wortlaut seiner kostbarsten Schöpfungen durch den Druck festzuhalten. Nachdem er seinen Ruf auch als „Poet“ durch die beiden Gedichte „Lucretia“ und „Venus und Adonis“ (von den anonym erschienenen Sonnetten abgesehen) etabliert hatte, ist er nach Stratford zurückgeritten, ohne sich ferner um seine dramatischen Handschriften zu kümmern.

**143. Der „playwright“.** War dies nur Loyalität, hervorgegangen aus der Anschauung, daß Texte zum Theaterinventar und nicht in die Öffentlichkeit gehörten, sodaß er den Mut eines Ben Jonson nicht fand, unter allgemeinem Spott und Angriff diesem Herkommen zu trohen? Oder war es jene Gleichgültigkeit, die aus Verachtung der thörichten Menge entsprang, die ja gar nicht merkte, was ihr geboten worden war, und nach des Dichters Ansicht immer blöde genug bleiben würde, dies auch in Zukunft nicht merken zu wollen? Denn ganz ohne Ahnung seiner wirklichen Größe kann jener Mann, einmal zum Bewußtsein seiner Fähigkeiten gelangt, auf die Dauer nicht geblieben sein. Wer Mark Anton's Leichenrede nur auf Grund von ein paar dürftigen, nichtsagenden Zeilen bei Plutarch frei zu erfinden mußte, wer sich in der realen Welt des Erfolges, der schlauen Diplomatie wie der raschen That so heimisch zu machen verstand wie Shakespeare in seinen Königsdramen, der hatte nicht bloß die Kraft in sich, Parlamente am kleinen Finger zu lenken, der war selbst ein geborener Herrscher, der „heimliche Kaiser“ seiner Nation. Und mußte doch, als bloßer „playwright“, der durch sein Tiefstes

und Bestes, was er im Drama gab, nicht einmal hoffen durfte, Ruhm zu gewinnen, im Gefinde zuerst von Lord Leicester, dann der Königin aufwarten und Livree tragen!! Die paar Aristokraten, die ihn verstanden und gefördert hatten, Essex und Southampton, sah er hingerichtet und eingekerkert; Verrat und Undank von Freunden, Kollegen, Publikum thaten ein übriges, bis ihm eines Tages die Seele in Bitterkeit schwoll und, nachdem er sich in seinen Tragödien ausgetobt hatte, jene Gleichgültigkeit sich seiner bemächtigte, wie sie allen Menschen eignet, die überwunden haben. Würde es nicht begreiflich gewesen sein, wenn er auf seinem Heimritt nach Stratford on Avon sich sagte: „Frei und groß wolltet ihr mich nicht werden lassen; mich unfrei und klein zu machen, das vermögt ihr nicht. Ich biet euch keine Handhaben dazu, keine Angriffsfläche; — unabhängig von euch zu bleiben, ist alles, was ich auf Erden wünsche“? Doch zurück zu seinen Anfängen.

**144. Der Sommernachts Traum.** „Die Komödie der Irrungen“ und „die beiden Edelleute von Verona“, noch voller Anlehnungen und die Kenntnis wie Benutzung römischer Motive verratend, waren erschienen und hatten die englische Bühne von frohem Gelächter widerhallen lassen, als Shakespeare durch die Vermählung seines Gönners, eben jenes Grafen Robert Essex, im Jahr 1590 Gelegenheit erhielt, seine ganze Kunst in einer ureigenen Aeußerung zu zeigen: zur Maifeier nach der still begangenen Hochzeit (denn die Braut war Witwe des in der Schlacht gefallenen Dichters Philipp Sidney) wurde der „Sommernachts Traum“ gegeben. Hier finden wir schon alles in reichstem Maß vereinigt, was des Dichters Vorzug für heitere Stoffarten aus-

macht: eine reiche schmelzende Lyrik, eine übermütige Schelmerei voller Witz und toller Sprünge, ein parodistisches Talent sondergleichen und die Schaffung einer besonderen Phantasiewelt, in der sich die Geschöpfe seiner Laune tummeln, um uns durch ihre meisterhaft erlauschten menschlichen Äußerungen doch ununterbrochen das Gefühl der Realität und Lebensstreue zu geben.

**145. Zeitfolge der weiteren Dramen.** Es schließen sich an den Sommernachtsstraum „Romeo und Julia“, der erste, noch jugendlich anmutende Griff nach einem tragischen Stoff, dann die Königsdramen „Richard II“, „Richard III“ und „King John“. Es folgen „der Widerspenstigen Zähmung“ und „der Kaufmann von Venedig“, dann (1597) mit völlig ausgereiftem Humor, von Genialität nach jeder Richtung hin überschäumend, „Heinrich IV“, erster und zweiter Teil: ihnen „Heinrich V“, „die lustigen Weiber von Windsor“, „Viel Lärm um Nichts“, „Wie es Euch gefällt“ und „Was Ihr wollt“. Nun kommt ein Umschlag: die Sonnette erscheinen, tiefstes Seelenleid verkündend; der Dichter wird ernst. „Julius Cäsar“ (1601) bildet den Uebergang zum „Hamlet“, der Tragödie des geistvollen Menschen, eingeeengt und majorisiert von einer widrigen Umgebung, des Reinen, der auf einen Hieb mit der ganzen Bosheit dieser Welt Bekanntschaft macht; Shakespeare steht auf seiner Höhe. „Maß für Maß“, „Macbeth“, „Othello“, „König Lear“, „Antoni und Kleopatra“ zehren alle von dem immer tiefer eindringenden Studium über das Verhältnis von Gut und Böse in der Menschenbrust. „Troilus und Cressida“, „Coriolanus“, „Timon von Athen“ zeigen an dem von jeher aristokratisch empfindenden Dichter einen

gesteigerten Widerwillen gegen die blöde Menge, seinen inneren Zorn über Weibertrug und Publikumsdummheit, zuletzt die aufkeimende Neigung zu Menschenhaß und Weltflucht.

**146. Letzte Stücke.** Da tritt, nachdem das Äußerste gesagt worden, eine gewisse Beruhigung ein. „Pericles“, „Heinrich VIII“, „Cymbeline“, „Wintermärchen“, „Sturm“ (1613) wollen keine Probleme mehr lösen; es sind Äußerungen der alten Lust am Fabulieren, in klarer herbstlicher Stimmung. Im „Wintermärchen“ trällert der sorglos-glückliche Schelm Autolykus — eines von Shakespeares Menschheitsidealen — sein Lied; dann wirft im „Sturm“ Prospero „seinen Zauberstab für immer ins Meer“. Gar nichts mehr wird unternommen, kein Stoff hat Interesse. Der Dichter schwingt sich auf sein Pferd, reitet ein in das schmutzige Typhusnest Stratford on Avon und okuliert die Bäume seines Gartens, in tiefes Sinnen verloren, nicht unglücklich und nicht heiter. Selbst dort nehmen ihn die Spießbürger nicht für voll, und obschon er jetzt auch an Grundbesitz und Vermögen der reichste Mann der Stadt ist, wird ihm in der Zeit, die er noch lebt, kein einziges Kommunal- oder Ehrenamt übertragen.

**147. Die „dark lady“.** Wundervoll ist es, an der Hand eines so klugen und unterrichteten Führers wie Georg Brandes diesem Entwicklungsgang eines Genius nachzuspüren. Wie wir da die Kräfte wachsen sehen, bis die ersten kühnen Griffe gelingen! Wie dann im Dichter der Wunsch entsteht, den Gewaltigen dieser Erde ins Herz zu blicken, das Geheimnis der Kämpfe um die Macht zu erraten; im Prinzen Heinrich ein Jugendideal aufzustellen und bald einen

Nationalhelden. Wie in dieser Zeit, in zunehmender Berührung mit Londons feiner Welt, die jungen Mädchen alle so schlagfertig, so elastisch, so mutwillig und doch im Innersten so rein und so gediegen sind, all die bezaubernden Beatricen und Rosalinden, die Porzia im „Kaufmann von Venedig“ und Viola, das Juwel ihres Geschlechtes! Gleich darauf bezieht sich der Himmel, der Horizont verfinstert sich. Was ist die Ursache? Ein schönes Weib von ganz anderer Beschaffenheit, Mary Fitton, Hofdame Ihrer Majestät, das Urbild von Kleopatra, die „dunkle Dame“ der Sonette, ist in Shakespeares Leben aufgetaucht. Ihre Gunst der Lohn für des Dichters „gentleness“; denn sein Umgang muß in jener Zeit zu den höchsten Genüssen für Leute von Geist und Geschmack gehört haben. Aber sie betrügt ihn und mit wem? Mit William Herbert, dem späteren Grafen Pembroke, damals dem strahlendsten jungen Edelmann Englands, voller Gaben und Kraft, einem Apoll von Gesicht und Gestalt, tapfer und männlich, liebenswürdig und flott im Verkehr, dem Typus der Renaissance-Menschen, „halb Künstler und halb Vollbluthengst“. Shakespeare hatte sofort eine leidenschaftliche Zuneigung zu diesem lebendigen Götterbilde gefaßt, eine Zuneigung, die der Jüngling erwiderte. Er wird vom Dichter voller Stolz mit seiner glänzenden Geliebten bekannt gemacht — und der Lauf der Welt nimmt den üblichen Fortgang. Von seiner Herzensnot versucht der Betrogene sich auf seine Weise zu befreien; in 126 formvollendeten, inhaltreichen Sonetten — nicht bloß an biographischem Material, sondern an Schönheit und Weisheit schlechthin — strömt er seinen Schmerz

vor uns aus. Vergebens; eine dauernde Verstimmung bleibt zurück und wie dicke Lava ergießt sich nun, aus so viel dunkeln Quellen gespeist, seine Dramatik in den erschütterndsten Tragödien, die der Welt bisher geschenkt wurden.

148. Ein Theaterbrand. Kann ihm wirklich der Abschied im Jahre 1613, als er sein Mößlein satteln ließ, besonders schwer gefallen sein? Wir zweifeln. Niemand bemerkte jenes Scheiden. Shakespeare war in seinem England, dessen Ruhm und größten Stolz er heute bildet, so gut wie unbekannt; in zeitgenössischen Briefen wird sein Name kaum erwähnt. Keine Deputation versuchte ihn zurückzuhalten, keine Feier ward ihm zu Ehren veranstaltet; niemand gab ihm das Geleite. In der Gunst des Hauses aber hatten ihn Beaumont und Fletcher längst überstrahlt. Wie zur Strafe verbrannte im selben Jahre das Globetheater, das den Dichter hatte werden sehen. Die ganzen Kostüme und sämtliche Handschriften wurden ein Raub der Flammen. Und immer noch mußten mehr als hundert Jahre vergehen, bis man anfang, sie zu vermissen.

149. Ben Jonson ist derjenige, der von Shakespeares Mitstreben den vor allen andern Erwähnung und sogar Dank verdient. Aus viel derberem Holze geschnitten, körperlich wie geistig, war auch er, nach einem bewegten Leben als Student und Soldat, im Hafen der Dichtkunst gelandet. Shakespeare sollte es sein, der die Aufführung von Ben Jonsons schon abgelehntem Erstlingsstück durchsetzte, und wenn dieser eine gewisse Befangenheit des Reides seinem größeren Rival gegenüber auch nie ganz los wurde, war er andererseits in besseren Stunden hochherzig genug, seinem Wohlthäter, selbst übers

Grab hinaus, dankbar zu bleiben. Die beiden waren jahrelang unzertrennliche Gefährten in der berühmten Taverne zur „Mermaid“, wo in den unaufhörlichen Witzspielen der unbeholfene, doch nachdrückliche Jonson dem flinkeren und schlagfertigen Shakespeare gegenüber oft mit einer schwerfälligen spanischen Galeone vor einem englischen Schnellsegler, einem dicken Karpfen im Kampf mit einem schlanken Hecht verglichen wurde. Jonsons Gelehrsamkeit verführte ihn dazu, einen sehr ähnlichen Fehler zu machen, wie ihn neuerdings Gerhart Hauptmann in „Florian Geyer“ beging: mit unendlichem Fleiß gerade das an seinem „Sejan“ herauszuarbeiten, was ihn von britischen Zuständen unterschied. Er beherrschte das altrömische „Milieu“ vollkommen in hundert Einzelzügen, verstand aber nicht, es der modernen Anschauungsweise anzunähern. Slavisch ließ er textlich überlieferte Redewendungen wiederholen, statt daß sich die Personen hätten englisch ausdrücken sollen. So wirken seine Römerstücke tot, während Shakespeare trotz manches Schnitzers, den Ben Jonson vermieden haben würde, gerade das am meisten Römische prächtig wiederaufleben ließ. Am Beginn des „Julius Cäsar“ schelten die Tribunen das Volk wofür? Wegen Uebertretung eines Londoner Polizeiverbotes! Gerade der historische Fehler verrät hier den größeren Künstler. Dagegen verstand Jonson um so besser, in seine Londoner Alltagswelt hineinzusteigen und sich mit derbem Humor seine Typen herauszugreifen, die jedermann wiedererkannte und belachte. „Every man in his humour“ steht reichlich so hoch wie seines großen Nebenbuhlers „Luftige Weiber von Windsor“, dem

einzigsten — freilich, wie man sagt, auf Wunsch der Königin in vierzehn Tagen hingeworfenen — Lustspiel Shakespeares, das nicht in der sonst von ihm benützten Phantasiwelt spielt.

**150. Die große Folioausgabe.** Was Jonsons Verdienst um die Ausgabe betrifft, die zwei frühere Kollegen und Freunde, Heminge und Condell, im Jahre 1623 von Shakespeares Dramen veranstalteten, so wirkt das Bild zwar, das diese Ausgabe schmücken sollte, fast wie ein Hohn in seiner abstoßenden Häßlichkeit. Wahrscheinlich stellt es Shakespeare in einer komischen Rolle vor, als Knowell in dem erwähnten Jonsonschen Stück, und man wird besser thun, sich künftig an die Porträtbüste zu halten, die wenige Jahre nach des Dichters Tode von dessen eigenen Angehörigen in der Stratford Kirche aufgestellt wurde. Dafür ist von unanfechtbarer und auch noch niemals angefochtener Glaubwürdigkeit, ja für jeden echten Freund der Wahrheit und des Genius von unschätzbarem Wert die Aussage Jonsons in dem Widmungsgedicht:

„Sweet swan of Avon, what  
a sight it were,  
To see thee in our waters yet  
appear“ usw.

Es liegt nicht der Schatten eines Grundes vor, weshalb Jonson und noch dazu im Verein mit anderen verständigen Männern, ein Werk der Pietät durch eine vollkommen blödsinnige Lüge hätte entstellen sollen. Die Begeisterung, die aus jenen Zeilen spricht, ist ehrlich, wenn jemals etwas ehrlich war: sie gilt dem Schauspieler und Dramendichter William Shakespeare aus Stratford, dem „Schwan von Avon“, der zeitweilig auch die Wasser der Themse geziert hatte.

Ehe dieses Dokument nicht bis zur Evidenz widerlegt und vernichtet worden ist, kann es nur ein Beweis von Uebereilung genannt werden, Shakespeares Dramen einem andern Urheber zuschreiben zu wollen.

**151. Der puritanische Sieg.** Vom Herbst 1592 bis Sommer 1593 waren schon einmal in London der Pest wegen sämtliche Theater geschlossen gewesen; diese glückliche Zeit konnten die Frommen, die „saints“ nicht vergessen, und all ihr Sinnen und Trachten blieb darauf gerichtet, solchen Zustand in England zu einem dauernden zu machen. In den Provinzen blieben sie früh schon erfolgreich, und als der London-müde Pilger nach Stratford heimkehrte, begrüßte ihn dort bereits der aus dem Jahre 1602 vom Stadtrat herrührende Beschluß, daß in der Gildehall (dem Rathaus) keine Schauspiele oder Zwischenspiele (Farcen) mehr aufgeführt werden dürften. Jeder Bürger, der zu derlei Aufführungen Erlaubnis erteilte, sollte mit zehn Schillingen (etwa 50 Mark nach unserm heutigen Geldwert) gestraft werden. Der Haupteinwand, der überall von den Puritanern gegen die dramatischen Dichter erhoben wurde, war aber, daß sie „lügen“; denn in diesen harten Schädeln bestand für Dichtung und Lüge kein Unterschied.

**152. Die Independenten.** Der ganze Kampf ist für unsere heutige Zeit, die eben erst die sogenannte lex Heinze fallen sah, in der unsere dramatische Muse in einem Atem mit Zuhältern und Dirnen abgeurteilt wurde, so außerordentlich lehrreich, daß es der Mühe nur zu sehr verlohnt, seine Ursachen und Phasen in England aufmerksam zu studieren. Hatten also die Puritaner außer ihrem Mangel an

Phantasie und ihrem banausischen Unverstand für alles, was Kunst hieß, noch einen stichhaltigen Grund, die Theater zu hassen? Nicht, wenn man auf die Stücke eines Shakespeare hinsah. Aber erstens verloren diese schnell an Anziehungskraft, zweitens waren die Lästereien, das anstößige Leben solcher Dichter wie Green und Marlowe noch in frischer Erinnerung, während Fletcher, Beaumont und andere Dramatiker sich keineswegs bemühten, eine hygienische Moral im Sinne Shakespeares walten zu lassen, und drittens hatte sich vom Puritanismus bald ein radikaler Flügel abgetrennt, die sogenannten Independenten, die überhaupt nur noch Bibelstellen als das einzige Regulativ alles menschlichen Verkehrs und Treibens ansahen und, geführt von Oliver Cromwell, im Bürgerkrieg gegen Karl I. nicht sobald die Oberhand gewonnen hatten, als auch im ganzen Lande sofort alle Theater geschlossen, ja größtenteils niedergerissen wurden und der Versuch begann: durch obrigkeitliche Reglementierung eine Nation von Heiligen zu schaffen.

**153. Der überspannte Bogen.** Die Geschichte läßt diesen Versuch kläglich scheitern und beweist, wie ähnliche Versuche auch in alle Zukunft, unter was für Verhältnissen immer, scheitern werden und müssen. Ein Durchschnittsmensch, dem man sagt, daß Frömmigkeit für sein Gedeihen in dieser Welt absolut notwendig sei, wird selbstverständlich anfangen, die Augen zu verdrehen, durch die Nase zu sprechen, wird den „Sabbath“ über mit der Bibel im Schoß am Fenster sitzen und die Theater vermeiden wie die Pest. Aber unter dieser Maske bleiben Lüsternheit, Habsucht, Falschheit, Haß und Brutalität dieselben, die sie früher

waren, und das Publikum, vor allem die Jugend, läßt sich nicht dúpieren. So begann auch in England die naturnotwendige Reaktion, bis ein lautes Bekennt und zur Schautragen religiösen Wandels als ein ziemlich sicheres Merkmal für Niedertracht und heimliche Sünden galt. Wie jede Obrigkeit, die mehr unternimmt, als sie vermag, hatten die Independenten weniger erreicht, als sie hätten erreichen können. Sie hätten Schicklichkeit und öffentlichen Anstand erreichen können; aber während sie ein Volk von „saints“ erzielen wollten, schufen sie eine Nation von Spöttern.

**154. Rückschläge.** Jetzt sind wir bei der vierten Phase dieser Entwicklung in Wellenlinien angelangt. Die erste war die Zügellosigkeit und Unsauberkeit der altrömischen Gesellschaft unter den Kaisern gewesen; die zweite war die Feindschaft der Kirche mit dem endlich durchgesetzten Schluß der Theater im 9. Jahrhundert; die dritte sehen wir in der Renaissance mit ihrem Aufblühen des Sinnenlebens und der Kunst; die vierte bildet der Puritanismus mit dem erneuten Schluß der Theater in England. Betrachten wir nun noch eine fünfte und sechste, so werden wir eine gute Uebersicht über dieses ästhetische Wellenspiel erhalten und gewisse zeitgenössische Erscheinungen in ihren Ursachen besser verstehn als früher. Als fünfte kam, sobald die politische Herrschaft der Independenten gebrochen war und die Stuarts heimkehrten: ein Aufjauchzen der langverhaltenen und niedergedrückten Lust, eine Leichtfertigkeit des Tones, eine Wildheit der Ausschweifung und eine Lächerlichkeit der Sitten, die fast an die römische Kaiserzeit hätten gemahnen können, wenn sie nicht vielmehr in einem sonst gefunden und Ueberschuß an

Kräften hegenden Volksthum lediglich als natürliche Rückwirkung, als eine Schadloshaltung für angezogenen Zwang, für knirschend ertragene Herrschaft einer Scheinmoral, die schließlich auch jede wirkliche Sittenstrenge um allen Respekt gebracht hatte, aufgefaßt werden mußten. Denn leider hatten die Cromwellianer sich nicht begnügt, nur dem Schauspiel ein Ende zu machen; sie hatten das ganze „lustige Alt-England“ totgeschlagen, hatten den Tanz unter dem Maibaum als Teufelswerk verboten, hatten all die hundert andern harmlosen Volksbelustigungen abgeschafft, die der Unbändigkeit krafftvoller Jugend zum Ventil dienen konnten, bis zuletzt auf Galanterie — ganz wie im „Mikado“ auf bloßen „flirt“ — Todesstrafe stand! Niemals ist ein so systematischer, planvoller Angriff unternommen worden, dem Menschen seine eigne Natur zu verletzen, und daß der Umschwung zur Sittenlosigkeit unter Karl II eine fast mathematische Notwendigkeit war, beweisen zwei weitere Beispiele aus der Geschichte: die Orgien unter dem französischen Prinzregenten Philipp und der Freudentaumel unter dem Pariser Direktorium. Als Ludwig XIV auf seine alten Tage fromm geworden war und sicher bitterlich bereute, den „Tartuffe“ jemals freigegeben zu haben, sungen seine losesten Generale an, täglich die Messe zu besuchen und gelehrte Beichtväter eifrig um ihre Seelenheil zu konsultieren, lediglich weil das der sicherste Weg zu Beförderung und Einfluß war. Aber der greise Sonnenkönig hatte kaum seine Augen geschlossen, als die vergewaltigte Natur sich auch schon in der anstößigsten Weise frei hielt, gerade wie später auf den Festen des Direktors Barras, nachdem die Schreckensherrschaft des tugend-

strengen Robespierre aufgehört hatte, jede Freude im Keim zu ersticken. In England ging jene Reaktion hauptsächlich auf den Namen eines Dichters von Komödien, die kaum ein Menander kernsauler und schlüpfriger hätte herstellen können.

**155. Wicherley**, geb. 1640, war von seinem Vater, einem englischen Landedelmann, zur Erziehung nach Frankreich geschickt worden, hatte einen tiefen Widerwillen gegen den Puritanismus mitgenommen und die französische Leichtigkeit zurückgebracht. 1672 erschien sein erstes Lustspiel, „Love in a wood“, unter großem Beifall; ihm folgten drei weitere, von denen eines immer schlimmer als das andere war. Am berühmtesten wurde „die Frau vom Lande“ (country-wife), mit einem Vorwurf, der an Unverschämtheit nicht zu überbieten und jedenfalls in einem Hausbuch nicht zu wiederholen ist. Das Londoner Publikum aber wälzte sich vor Lachen.

**156. Wicherley gegen Shakespeare.** Fragt man sich nun, wie eine nicht von jedem gesunden Geschmack völlig verlassene Gesellschaft Gefallen daran finden konnte, Frauen vor sich zu sehen, die schamlos und ausschweifend wie Männer waren, Männer aber mit Gesinnungen, wie man sie nur in einem Pandämonium oder im Gefängnis erwarten sollte, weshalb sie frohlockte, wenn Treubruch nicht etwa bloß als ein „peccadillo“, sondern geradezu als der wahrhafte Beruf eines „fine gentleman“ geschildert wurde, notwendig zu seiner Vollkommenheit — so mußte man glauben, vor einem Rätsel zu stehen, wenn nicht eben durch den vorausgegangen Puritanismus alles nur zu sehr begreifbar würde. Der Mißbrauch, den die Heiligen, will sagen Scheinheiligen, getrieben, hatte die Verständigen derart empört und

aufgehekt, daß fortan jeder, der besser als andre schien, von vornherein als viel schlechter angesehen wurde. Diese ästhetische Krankheit mußte sich austoben und sie that es. Für immer beklagenswert bleibt nur ihr Rückstand in der dramatischen Technik, das böse Beispiel, das wieder einmal dafür gegeben worden war: die Tugend mit allem zu verbinden, was lächerlich ist und in der Achtung herabsetzt, die Sünde mit allem, was grazios, würdig, bedeutend und geistreich ist, um auf Kosten der Familie besonders den verheirateten Frauen die Gestalt des Versuchers im angenehmsten und gefälligsten Licht erscheinen zu lassen. Diese heut noch von lüsternden und verbrauchten Dichtern, die im Gebiete der Reinheit nichts zu leisten vermögen, weil ihre Phantasie hier keine Einfälle hat, angewandte Kunstweise war zwar in England selbst durch einen entgegengesetzten Brauch längst widerlegt worden. Denn in den „Lustigen Weibern von Windsor“ ist es der Verführer Falstaff, auf den alle Lächerlichkeit und aller Spott gehäuft wird, er ist es, der nicht ans Ziel kommt, — die Ehemänner triumphieren, während die Gattinnen den bloßen Gedanken der Untreue auslachen. Aber Shakespeares Stücke, schon zu seinen Lebzeiten im wesentlichen unverstanden, waren unter Karl II so gut wie vergessen. Nicht er, sondern Wicherley machte Schule. Es folgte ihm Congreve, um durch ein viel größeres Talent seine frivole Gesinnung nur noch viel gefährlicher zu machen, es folgten Vanbrugh und Farquhar (geb. 1678), von dem das Diktum herrührt: „Man betrachte in England ein Lustspiel ohne modische Wüstlinge, betrogene Ehemänner und Koketten für ebenso dürftig und ungenügend wie ein

Sonntagessen ohne Rinderbraten und Pudding.“ Aber längst war die sechste Welle der Entwicklung, die wir zeichnen wollten, unterwegs.

**157. Jeremias Collier.** Der ernste Dranier Wilhelm III hatte 1688 die Stuarts verjagt, im Jahr darauf ihren Thron bestiegen und wahrte in der Öffentlichkeit peinlich den Anstand. Langsam hob die Opposition jetzt ihr Haupt und 1698 ließ der Geistliche Collier seine berühmte Schrift erscheinen: „Die zuchtlose Weltlichkeit der öffentlichen Bühne“, ein Vorwort zu gewissen Verhandlungen im deutschen Reichstag insofern, als er Anstoß daran nahm, daß ein Rutscher vom Dichter „Jehu“ getauft worden war und Dryden in seinem „Don Sebastian“ einen Mußti Unsinns reden ließ. Denn alle Priester, und wären es Baalzpriester gewesen, waren für Collier auf der Bühne sakrosankt und jeder Dramatiker strafbar, der einen langen Rock jemals zur Zielscheibe seines Witzes machte. Trotzdem war der Eindruck seiner Schrift unermesslich, weil diesmal nicht ein puritanischer Whig oder „Kundkopf“ die Lästerlichkeit der Theater angriff, sondern ein Geistlicher aus dem Torylager, ein unbelehrbarer Freund der Stuarts und der Kavaliere, der seinen politischen Ueberzeugungen eine glänzende Laufbahn geopfert hatte und in diesem einen Falle nur vergaß, daß er ein Jakobit war, um sich lediglich seiner Eigenschaften als Christen und Bürgers zu erinnern. Seine Forderung, daß jene heiligen Bande, die die Familie zusammenhalten, künftig mit Ehrfurcht behandelt werden sollten, war neu — und das Publikum auf seiner Seite. Colliers Erfolg wurde mit den berühmten Versen aus Miltons „Verlorenem Paradiese“ beschrie-

ben, wenn der gefallene Engel unter Zephons Vormürfen fühlte,

„Wie Ehrfurcht weckend Güte  
sei, und sah,  
In ihrer lieblichsten Gestalt die  
Tugend, sah sie  
Und krümmte sich.“

**158. Dryden.** Das Verhalten der englischen Dichter war verschieden. Der berühmteste und mächtigste von allen, John Dryden, er, auf den jene Verse hauptsächlich gemünzt waren, sah hochherzig seinen Irrtum ein, und obwohl ihn der verdiente Angriff schmerzte, verzichtete er, ein Meister der Kontroversen, auf jede Antwort. Congreve, der eine Antwort zu geben versuchte, zog weitaus den kürzeren. Er wollte seinen anstößigen „Alten Junggesellen“ nur so nebenher verfaßt haben, um sich über eine Krankheit wegzuhelfen, und Collier erwiderte prompt: wie die Natur der Krankheit gewesen sei, vermöge er nicht festzustellen; sicher sehr böse, um schlimmer sein zu können, als das Heilmittel.

**159. Umkehr.** Seitdem ist in England kein Versuch mehr gemacht worden, Lüderlichkeit als eine Zierde, Sittsamkeit als unglaublich, Treubruch als eine Anstandspflicht auf dramatischem Wege zu empfehlen. Langsam begann man die Weise Shakespeares zu verstehen. Und wenn sie heute, nachdem wir selber Klassiker hatten, die sich in der Reinheit ihrer Absicht wie in der Macht ihrer Wirkungen dem Briten an die Seite stellen, noch immer nicht allseitig in Deutschland anerkannt ist, wenn Dichter, mit einem Auge wie gebannt nach der Bühne Wycherleys als einem Idealzustande schielend, grundsätzlich Kraft mit Gewürz, Kühnheit mit bloßer Gewagtheit verwechseln und jedes Drama für reizlos halten, in dem nicht

irgend eine besonders giftige Art des Inzestes abgehandelt wird, so verdiente wohl allenfalls Farquhar, aber nicht gerade unser Goethe als Schutzpatron solcher Kunstübung ausgerufen zu werden.

**160. Facit.** Ziehen wir das Resultat aus der englischen Bühnenentwicklung von der Eröffnung des ersten stehenden Londoner Theaters im Jahre 1576 bis zum Erscheinen der „Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage“ im Jahr 1698, so finden wir dichterisch einen großartigen Anlauf zur Vollendung jäh unterbrochen und durch menschlichen Unverstand ins Gegenteil verkehrt, schauspielerisch einen stetigen Fortschritt. In Shakespeares Tagen müssen die Verhältnisse, die das Publikum den Spielern erschuf, noch ganz unerträglich gewesen sein, und des Dichters bittere Ausfälle im „Hamlet“, wie „Kaviar fürs Volk“ u. s. w., werden durch Ben Jonson bestätigt. „Und die bei euch den Narren spielen,“ sagt Hamlet im dritten Akt, „laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht: denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch in der selben Zeit irgend ein notwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist. Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der das thut.“ Aber diese herrlichen Anweisungen, den Krebschaden der damaligen Bühne: das Dazwischensinken des Hanswurst, beklagend, waren ganz umsonst gegeben. Das Publikum wollte schlechte Manieren bei Schauspielern, es verlangte nach Uebertreibung und war doch, wie Ben Jonsons verärgerte Verse in „Every man out of his humour“ beweisen, nicht bloß unaufmerksam und vielfach bemüht, durch aller-

hand Pöffen die Aufmerksamkeit anderer geistlich zu zerstreuen, sondern, wenn es ein Stück nicht gleich begriff, roh und dreist im Auslassen seiner übeln Laune.

**161. Zahl der Theater.** Im Jahre 1633 standen in London nicht weniger als 19 feste Bühnen, und immer noch waren die Schauspieler mißachtet, in den Provinzen so gut wie vogelfrei. Unter den restaurierten Stuarts gab es dann wieder nur das einzige Spielhaus von „Drurylane“ mit der königlichen Truppe, und erst 1695 richtete Betterton ein zweites ein, in einem Tennishof nahe Lincolns Inn.

**162. Frauen** waren schon zu Bycherleys Zeiten in weiblichen Rollen aufgetreten. Als erste schöne Heroine wird die berühmte Bracegirdle genannt, eine „sparkling brunette“, um die sich die Männer rissen und totstachen, ohne daß sie jemanden erhörte; denn ihre Strenge kostete sie keine Ueberwindung. Der Dichter Congreve soll dann ihr Freund gewesen sein, obschon er mit seiner glänzendsten Komödie, „der Welt Lauf“, im Jahr 1700 durchfiel. Er rächte sich am Publikum auf eine eigentümliche Art: indem er für den Rest seines Lebens — und er lebte noch achtundzwanzig Jahre in ungebrochener Geisteskraft — verstummte. Grillparzer hat das nachgeahmt. —

**163. Spanien.** Wir sind ein Jahrhundert vorausgeeilt und müssen uns nun nach der Wiege des modernen Dramas wieder umsehen. Wie waren hier die äußeren Verhältnisse nach dem Erscheinen der „Celestina“?

Dramatische Dichter von großer Bedeutung standen nicht sogleich auf; die Entwicklung verlangsamte sich einmal durch die Abwesenheit des Hofes unter Karl V, der viel in Italien, Deutschland und den

Niederlanden lebte, und die damit verbundene Teilnahmlosigkeit des Adels für heimische Theaterverhältnisse; zweitens und mehr noch durch die von Luther gereizte, nunmehr an Schärfe zunehmende Inquisition. Des Naharro Erstlingswerk „Propaladia“ (1517) kam auf den Index und verschwand so völlig, daß Cervantes in seinem Rückblick jenen Autor gar nicht erwähnt, der durch die Einteilung seiner Stücke in fünf Akte (jornadas) sich selbst für bahnbrechend gehalten hatte. Viele andre Talente wandten sich der Lyrik und Epik zu, statt die Bühne zu suchen, weil das Drama nur im Gewand allegorischer Schmeichelei hoffähig war und Karl V für seine Person kriegerische Festspiele vorzog. Jetzt machte sich in Ermangelung von Besserem das niedere Lokaltstück so bemerkbar, daß die Cortes 1550 nicht umhin konnten, gegen den Druck unanständiger Poesien ein Verbot ergehen zu lassen, und zugleich kamen, von Italien her angeregt, jene langweiligen antifizierenden Buchdramen auf, die wir heut „Oberlehrerstücke“ nennen, umgedichtete Alysännestren und Hefubas in allen möglichen und unmöglichen Variationen.

**164. Cervantes (1547—1616).** Zwar ein großes Talent lebte damals in Spanien, der spätere Dichter des Don Quixote, und hat auch die spanische Bühne nicht ganz ungefordert gelassen. Vielleicht weniger durch seine „Rumancia“, — die mit ihrem edeln und mächtigen Pathos reinigend und belebend genug auf den Geschmack ihrer Zeit gewirkt haben wird, deren dramatisch-theatralische Schwächen jedoch unleugbar sind, — als durch seine „Entremeses“ (Zwischenspiele, Füllstücke), kleine in Prosa oder kurzen Redondillenversen abgefaßte Burlesken, von denen eine, „das Wunder-

theater“ (el retablo de las maravillas) aus bestimmten Gründen ganz außerordentlich interessant für uns ist. Ein im Land umherziehender Gauner, um den Leuten das Geld aus der Tasche zu ziehen, giebt vor, eine Wunderbühne zu besitzen, auf der die unglaublichsten Dinge zu sehen seien, doch nur für Landsleute von reiner Geburt. Niemand von den Gästen will sich verraten; ein junger Edelmann muß mit der fingierten Herodias sogar Sarabande tanzen, und sobald Mäuse angekündigt werden, halten sich Frauen und Mädchen schreiend die Röcke fest, bis ein hereinschneidender Quartiermeister die komische Katastrophe herbeiführt. Man sieht, es ist derselbe Trick, den Andersen für sein Märchen, Ludwig Fulda für seinen „Talisman“ verwendete, und durch den Cervantes mit ergößlichstem Humor den Abstammungsdünkel seiner Landsleute verspottet. Er hat der Bühne im ganzen etwa dreißig Stücke geschenkt, — nichts freilich, was sich an Bedeutung mit seinem 1606 erschienenen weltberühmten Roman hätte messen können.

**165. Juan de la Cueva** gab im selben Jahr eine „Poetif“ heraus, in der er bereits (denn Lope de Vega war auf den Plan getreten) die großen Vorzüge der neuen spanischen Dramatik gegenüber den „ermüdenden“ Komödien der Alten zu rühmen wußte. Wenn er sich selber dafür lobt, nicht bloß die unnatürliche Einheit des Ortes aufgegeben, sondern als erster „die Schranken der Komödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen in grobem Kittel auf die Bühne gebracht zu haben“, so irrt er freilich; denn das hatte schon Rhinton gethan und die „Rhintonica“ der Römer. Doch werden wir ihm aufs Wort glauben, wenn er die verwickelten Intrigen und

ihre Lösung, den Reichtum an belustigenden Scherzen betont. Den Ausländern war diese Kunst zwar nichts weniger als „unnachahmlich“, im Gegenteil, ist sie nur allzusehr nachgeahmt und von den Franzosen noch überboten worden. Dagegen muß man jenen Stolz verzeihen im Hinblick auf den Reichtum einer Produktion, wie ihn die Welt wirklich vielleicht nur einmal gesehen hat.

**166. Das Entstehen der spanischen Klassik** unter viel ungünstigeren Verhältnissen, d. h. einer viel strengeren, unduldsameren, despotischeren Inquisition, als die „Propaladia“ des Naharro vorgefunden hatte, ist nur ein Beweis mehr dafür, daß die jetzt auftretenden Talente kräftiger waren. Die zunehmende konfessionelle Färbung dieser Dramatik ist vielleicht im Interesse der Kunst zu beklagen; vielleicht auch nicht, denn schon Graf Schack hat gemeint, daß diese ins Kraut schießenden comedias divinas eine ganz notwendige Konzession waren, um die Kirche nur leidlich mit dem Theaterwesen überhaupt auszuföhnen. Dafür machte Philipp II den angerichteten Schaden dadurch einigermaßen wett, daß er im Gegensatz zu seinem Vater Karl V seinen festen Wohnsitz in Madrid nahm und so der Adel, die Reichen und Gebildeten in der Residenz ihr Interesse der Bühne wieder zuwendeten. Ein noch in seinem Todesjahr 1598 erlassenes Verbot sämtlicher dramatischer Auführungen scheint durch allerlei Mißbrauch der Theaterfreiheit begründet gewesen zu sein. Es wurde unter Philipp III wieder aufgehoben, denn schon erfreute sich die Dramatik eines solchen Ansehens, daß selbst gewisse Einschränkungen sich nicht aufrecht erhalten ließen.

**167. Das erste feststehende Theater** (Corral) sah die Hauptstadt

freilich erst im Jahre 1565 von der Passionsbrüderschaft (confradia de la Pasion), das zweite 1579 in der Calle de la Cruz, ein drittes 1583 eröffnen, während Granada sich schon am Anfang des Jahrhunderts ein neues Schauspielhaus mit einem Dach erbaut hatte, in Valencia schon 1566 eine Straße „Carrer de las comedias“ hieß und das Theater von Sevilla 1615 bereits zum sechstenmal abzubrennen vermochte, also jedenfalls sehr früh entstanden war. Der Hofraum in den kleinen Provinztheatern war lange Zeit noch, wie es am Londoner Globetheater beschrieben wurde, offen unter freiem Himmel. Eine Loge im Hintergrund für die Frauen der niederen Stände hieß bezeichnender Weise cazuela (Schmorpfanne).

**168. Komödianten.** Graf Schack, ein ausgezeichnete Kenner Spaniens, hat uns in Auszügen aus einem Buch von Agostin de Rojas Villandrado acht Arten damaliger Schauspielunternehmungen beschrieben: Bululu war ein einzelner, der sich für das Hersagen von ein paar Szenen bei den Dorshonorationen etliche Kupfermünzen oder ein Essen erbettelte; Raigue hieß die Verbindung von zweien, die ein Auto oder eine kleine Posse darstellen konnten, mit Bärten von Wolle, für ein bescheidenes Eintrittsgeld. Die Gangarilla umfaßte mehrere Männer, von denen einer die Narren, ein anderer die weiblichen Rollen spielte. Sie hatten Perücken, mußten sich aber die Frauenkleider meistens leihen und nahmen auch Naturalien in Zahlung. Bei dem Cambaleo wirkte schon eine Sängerin mit; die Garderobe war besser u. s. w. Die Compañias endlich waren die eigentliche Stütze der festen Theater, Gesellschaften von etwa 15—20





Personen, darunter Leute von guter Herkunft und oft von großem Talent. Sie reisten mit starkem Gepäck auf Maultieren und Pferden oder in Kutschen und Sänften, spielten in den corales der großen Städte und führten ein lustiges Leben.

**169. Joglarenaß.** Frauen scheinen in Spanien niemals von der Bühne verschwunden gewesen zu sein, denn schon die ersten Berichte erwähnen stets neben den „Joglars“ das betreffende Femininum, und als im Jahre 1586 die Frage, ob Theater überhaupt zu dulden seien, wieder einmal in allerhöchsten Kreisen ventilirt worden war, kam man dahinter, daß das Darstellen der Frauenrollen durch Knaben jedenfalls noch viel anstößiger sei.

**170. Das Mantel- und Degenstück,** das im nachahmenden Auslande dann für ganz besonders spanisch galt, bezeichnete ursprünglich nichts weiter als die herkömmliche Tracht der guten Gesellschaft. Die „comedia de capa y espada“ war also das einfache Konversationsstück im Gegensatz zu solchen mit geräuschvolleren Begebenheiten, die einen komplizierteren Apparat erforderten und deshalb „comedias de teatro o de ruido“ genannt wurden. Der Spanier empfand die Sitten jener Gesellschaftskreise als etwas Natürliches und Selbstverständliches, der Ausländer dagegen als etwas ganz Uebertriebenes, Absonderliches, den Degen aber inhaltlich bezeichnend, romantische Liebesabenteuer und Zweikampf von vornherein verkündend.

**171. Der spanische Ehrbegriff,** der alle jene Intriguen trieb, wie der Wind die Mühlenflügel, ist oft „zu starr“ genannt worden. Indessen war die Vorstellung, daß ein noch so kurzes Alleinsein mit einem Manne den Ruf eines Mädchens

für immer vernichte, logischerweise verursacht durch das zwar nicht nachhaltigere, doch leichter auflobernde südlische „Feuer“; im übrigen jene Reizbarkeit wesentlich nur ein Produkt der mächtigen spanischen Weltstellung, als die Sonne in den Reichen Karls des Fünften nicht unterging, auf dem europäischen Festlande der Espagnol zeitweis allmächtig war, einen französischen König gefangen nach Madrid führte, in der Diplomatie alle andern Völker weit übertraf, das Weltmeer beherrschte und im Reichtum wie in der Kunst, ihn verfeinert zu genießen, unbedingt die Führerschaft einnahm. Die Substanz dieses Ruhmes entwich, die Gesinnung blieb und sprach sich in der Dichtung nun erst recht aus. Ein Engländer zwar, der spät nach jener Zeit, um 1623, ein ganzes Jahr in Madrid verweilte und dessen Bericht man bei Ticknor findet, mußte zu melden: „Man hört hier schon lange nichts mehr von einem Duell“, setzt sich aber damit in Widerspruch nicht bloß zu allen Sittenschilderungen Calderons, sondern auch ausdrücklich zu dem höchst anziehenden und malerischen Bericht einer Gräfin d'Aulnay (aus dem Jahr 1679), die, wie sehr auch immer von ihrer weiblichen Phantasie zu kleinen Ausschmückungen verführt, in einer Sache, die ihr nur allzuwohl gefiel, doch in den Hauptpunkten durchaus den Anschein der Wahrheit erweckt: „Wenn ich Dir alle tragischen Begebenheiten berichten wollte, von denen ich hier Tag für Tag höre, so würdest Du gestehen, daß dieses Land ein Schauspiel der fürchterlichsten Scenen der Welt ist. Die Liebe, sowohl der Drang, sie zu befriedigen, als ihre Bestrafung, giebt gewöhnlich die Veranlassung dazu . . . Die Eifersucht ist die herrschende Leidenschaft, aber es wird behauptet, daß sie

weniger von der Liebe, als von Rachsucht und Sorge für die Unbeflecktheit des Namens nachgerufen werde, daß niemand ertragen könne, einem andern sich vorgezogen zu sehen und alles, was einer Kränkung ähnlich sieht, den Spanier zur Verzweiflung bringt. Wie sich das nun aber auch immer verhalten mag, es ist gewiß, daß die spanische Nation in diesem Punkte wild und barbarisch ist. Die Frauen sind von den Männern wie abgesperrt, aber sie verstehen es sehr gut, Einladungsbriefchen zu den Rendezvous zu schreiben, die sie geben wollen; die Gefahr für sie und für den Boten ist dabei groß, aber sie wissen trotz der Gefahr durch ihren Geist und durch ihr Geld den feinsten Argus zu betrügen . . . Die unverheirateten Männer steigen nachts zu Pferde. Diese nächtlichen Kavaladen geschehen zu Ehren der Damen, und die spanischen Kavaliere würden um alles in der Welt nicht diese Stunde verfehlen; sie reden mit ihren Geliebten durch das Gitterfenster, bringen bisweilen in den Garten ein und steigen womöglich in das Zimmer hinauf. Ihre Leidenschaft ist so heftig, daß sie jeder Gefahr trogen u. s. w.“ Man mag die Einzelheiten beim Grafen Schack nachlesen. Der folgende Stoßseufzer: „Man hat in Frankreich nie so zu lieben gewußt, wie die Spanier lieben“, erweckt, wie gesagt, einiges Mißtrauen in Bezug auf tendenziöse Färbung. Doch soviel steht fest, daß die Schilderung, die die anmutige Brieffschreiberin giebt, den Motiven, Situationen und Konflikten der damaligen spanischen Komödie genau entspricht und daß wiederum diese Komödie niemals auf die Dauer dem Publikum hätte gefallen können, wenn es in ihr nicht die Wirklichkeit wiedererkannt hätte. Geschmack-

los und verlogen wirken solche Stücke immer erst in der Nachahmung, wenn z. B. gewisse deutsche Lustspieldichter, als grundsätzliche Verwerfer des Zweikampfes, dennoch ihren Helden nicht besser glauben schmücken und empfehlen zu können, als indem sie ihn schon im ersten Akt „auf Säbel“ hinter der Scene irgend einen Arm abhacken lassen.

172. Das spanische Publikum war ja nun freilich von einer ganz andern Art, als z. B. das Berliner von 1890. Während hier ganz wie von den Puritanern alles Erdichtete abgelehnt, das Mitgehen mit einem Dichter verweigert, der Ausblick in ein Weltbild nicht vermißt und der trockene Abklatsch einer nicht idealisierten, häßlichen und zufälligen Wirklichkeit im Ausschnitt aus dem Alltagsleben als künstlerisch allein bewundernswert angepriesen wurde, hatten die Spanier von 1600 durchaus entgegengesetzte Bedürfnisse. Daß ihre Aufnahmefähigkeit frisch genug war, um an den — jetzt ja verbrauchten und totgeheßten — Verkleidungen derart Gefallen zu finden, daß einmal in Tirso de Molinas Lustspiel „Don Gil de las colzas verdes“ nicht weniger als vier Mädels in grünen Hosen zugleich auftauchten, das war nur beiläufig. Wichtiger ist, daß dem Spanier gerade in ernstesten Stücken der bloße Abklatsch der Wirklichkeit nicht genügte. Was er verlangte, war (nach R. Pröls) vor allem eine Befriedigung der Phantasie und mit allen Mitteln, die nicht sowohl die Bühne, als vielmehr die Dichtkunst an die Hand gab. Denn wie er nun einmal wundergläubig war, galt ihm das Wunderbare höher als die Wahrscheinlichkeit. Was ihm das Leben in zerstreuten Bildern bot, dem wollte er auf der Bühne durch Konzentration, Steigerung und Vertiefung eine erhöhte Bedeutung

gegeben sehen. Er verlangte hier nach einer Sublimation der bewegenden Kräfte, und dies alles in einer durch Feinheit, Grazie, Sinnigkeit ausgezeichneten poetischen Form. Er wollte das Kunstwerk nicht über der Naturwahrheit vergessen, sondern selbst in der stärksten Ergriffenheit von der Situation, sich eines künstlerischen Genusses bewußt werden. In diesem Sinne ging schon Tirso de Molina über den mehr realistischen Lope hinaus, und wenn Calderon auch diesen schließlich in der allgemeinen Gunst überflügelte, trotzdem seine poetische Begabung geringer war, so lag das nicht etwa bloß an seiner sorgfameren und feineren Technik, sondern daran, daß er den spanischen Nationalinstinkt besser traf, während Lope gerade so viel, als er an Aufgeklärtheit und Weite des Blickes vor Calderon voraus hatte, in der Schätzung der spanischen Menge verlor.

**173. Lope de Vega (1562—1635)** darf der fruchtbarste Dichter genannt werden, der jemals lebte. Er betätigte sich von seiner Jugend an auf allen denkbaren poetischen Gebieten. Seine Phantasie ruhte keinen Tag, und die Leichtigkeit seines Schaffens war so groß, daß er einmal versicherte, mehr als 100 Schauspiele in je 24 Stunden fertig auf die Bühne gebracht zu haben, viele davon in den schwierigsten Versformen, die er alle spielend handhabte. Man wird an Goethes Geständnis erinnert, daß ihm, in der Frankfurter Zeit (1772—75), sein Talent jede Stunde des Tages zu Gebot gestanden hätte, ohne Versager, was man auch immer von ihm verlangen mochte.

Auf die Welt im allgemeinen hat Lope keinen die Jahrhunderte überdauernden Eindruck gemacht, einen ganz ungeheuern dagegen auf seine Zeit und seine Nation, und

da er vor allem es war, der den Fortbestand des Dramas vor den Fängen der Inquisition durch gediegene, ferngesunde, geachtete und beliebte Leistungen gerettet hatte, so wird man folgendes überschwängliche Lob verzeihlich finden, das ihm Montalvan spendete: „Die Glorie seiner Nation, der Glanz des Vaterlandes, das Orakel von dessen Sprache, der Mittelpunkt alles Ruhmes, der Zielpunkt des Neides, das Schoßkind des Glückes, der Phönix des Jahrhunderts, der König der Dichtung, der Orpheus der Wissenschaft, der Apollo der Musen, der Horaz der Dichter, der Virgil der Epiker, der Homer der Heldenlieder, der Pindar der Lyriker, der Sophokles der Tragiker, der Terenz der Komiker, einzig unter den Größten, größer als alle, und groß in allem und jedem.“

**174. 1500 Dramen** soll de Vega verfaßt haben, von denen 500 heute noch im Wortlaut vorhanden sind und „Der Bauer in seinem Winkel“ (oder „König und Bauer“) auch am „Deutschen Theater“ in Berlin gelegentlich noch mit Anteil gesehen wurde. Er hat damit den „Weltrecord“ aufgestellt; denn von Scribe, und noch dazu mit Beihilfe vieler jüngerer Kräfte, denen er oft nur die Idee angab, werden bloß etwa 300 Texte gezählt; von seinem älteren Landsmann Hardy, eben weil er rücksichtslos die Spanier ausschloß, einige hundert mehr; von Rozebue, der hauptsächlich beim Dänen Holberg zu Gast ging, 226 und vom nächst fruchtbaren Spanier Tirso de Molina — dem u. a. „El burlador de Sevilla o El convidado de piedra“, d. h. „Der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast“, der Urtext zu Mozarts „Don Juan“, zukommt — werden ebenfalls nur etwa 300 Komödien gerechnet. Die Spanier vergleichen

Lope mit Molière, obwohl dieser einen viel größeren sittlichen Ernst, Lope, wenn er auf den Gebieten des Witzes und der Sinnlichkeit sich tummelt, einen viel größeren Uebermut voraus hat. Am öftesten verstand er durch den Schwung und Glanz seines Ethos den Hörer zu erschüttern und mit sich fortzureißen.

**175. Eine Handwerksregel.** Sehr bekannt ist von Lope de Vega ein Diktum aus seiner „Neuen Kunst“, die 1609 erschien und in der er sich, ganz wie später Corneille in Frankreich, mit der Poetik des Aristoteles auseinanderzusetzen suchte. Denn obschon es von Schiller berichtet wird, daß er in Momenten der Verlegenheit seine ganze Aesthetik gegen einen einzigen praktischen Handgriff einzutauschen bereit war, so ist doch außer Shakespeare — bei dem ganz besondere Gründe dazu vorlagen — kein großer Dramatiker bekannt, der sich nicht lebhaft bemüht hätte, seine Einsicht in die Ursache der von ihm erzielten Wirkungen zu steigern. Solche Selbstbekenntnisse sind dann freilich manchmal nichts weiter als Verschönigungen von Schwächen, oft überraschend insofern, als sie mit dem eigenen Schaffen ganz im Widerspruch zu stehen scheinen, und daß man nicht gerade alles für bare Münze zu nehmen braucht, was die Dichter zur Technik äußern, beweisen auch bei Lope die folgenden Zeilen:

„Wenn ich eine Komödie schreiben will, verschließe ich die Regeln mit sechs Schlüsseln und werfe Terenz und Plautus aus meinem Studierzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu werden) und schreibe so, wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihm

albernes Zeug zu bieten, wenn man ihm gefallen will.“ Nur ein Vorschneider wird hier einen Beweis von Charakterlosigkeit für Lope de Vega erbracht sehen, der doch lediglich davor warnt, Fleiß und Zeit an Dinge zu vergeuden, die niemand sehen und hören mag, während umgekehrt ein verbokrter Eigensinn und ein ganz unbescheidenes Ablehnen der Anpassung an das Mögliche, vor allem an die Bedürfnisse der Bühne, bei uns leider immer noch hier und da für Merkzeichen echter Dichterschaft gelten. Auf eine richtige Schätzung jener Worte, hinter denen der Schalk zu fchern scheint, führt uns Tirso de Molinas Einwand: „Wenn Lope de Vega an vielen Stellen sagt, daß er von den Vorschriften der Alten nur aus Nachgiebigkeit gegen den Geschmack der Menge abgewichen sei, so thut er das nur aus natürlicher Bescheidenheit, damit die Bosheit Unwissender dasjenige, was Streben nach Vollkommenheit ist, nicht für Arroganz ausbe.“

**176. Marcon** (etwa 1585 in Mexiko geboren und 1639 in Spanien gestorben) war ein wunderlicher Heiliger, wie die Vorrede beweist, die er einer Ausgabe seiner Komödien (1628) auf den Weg mitgab: „An den Pöbel (Vulgo). — An dich wende ich mich, du wildes Tier, an die Gebildeten würde unnütz sein, denn sie reden besser von mir, als ich selbst zu thun vermöchte. Hier hast du meine Komödien. Behandle sie nach deiner gewohnten Weise, nicht nach ihrem Verdienst. Sie sehen dir mit Verachtung und furchtlos ins Gesicht. Sie haben die Gefahren deines Pfeifens überstanden und brauchen jetzt auch deine Behausungen nicht zu scheuen. Wenn sie dir mißfallen, so soll es mich freuen, denn das wird ein Zeichen sein, daß sie gut sind. Solltest du

sie aber für gut halten, so würde das beweisen, daß sie nichts taugen, aber das Geld, das sie dich gekostet haben, würde mich trösten.“ Dieses Vormort erinnert in seiner Unerblichkeit wie seinem verächtlichen Stolz einigermaßen an die Stumprede, die General Butler während des Sezessionskrieges hielt: „Bummeler, Lumpen und Schufte von New York!“ An Marcon rächte sich der „Bulgo“ dadurch, daß er des Dichters beste Stücke andern Leuten zuschrieb. Als Corneille nach „la verdad sospechosa“ (so viel als „verdächtige Wahrheit“) seinen „Lügner“ schuf, bildete er sich ein, Lope de Vega zu verarbeiten. Noch berühmter war Marcons „Weber von Segovia“, in welchem der Dichter einen starren Charakter, der mit echt spanischer Hartnäckigkeit seine Ehre zu rächen sucht, aus den unglaublichsten Verwickelungen siegreich hervorgehen läßt und einige Züge an den Räuber Karl Moor erinnern.

**177. Scheidungen.** Die ernsten und tragischen Stücke teilte man damals in „heroische“ und in sogenannte „comedias novelescas“ (breit ausgepönnene, in denen die Fabel allen Nachdruck erhielt), die heitern in „comedias de costumlos“ (Kostümstücke, Sitten- und Charakterspiele) und „comedias de intriga“, bei denen Verwicklung und Lösung besonders interessieren mußte. Hier erblicken wir schon die Quellen des heutigen französischen Lustspiels, das nicht annähernd so originell ist, wie wir uns manchmal einbilden. Die Zahl der gleichzeitig mit Lope de Vega, Tirso de Molina, Marcon thätigen Dramatiker war in Spanien Legion, die Franzosen hatten alle Hände voll mit Bearbeitungen zu thun, die Engländer verdanken den Spaniern, was Erfindung und Motive betrifft, Unberechenbares, — um nur ein

Beispiel von vielen anzuführen, war Susanna Centlivers größter Erfolg: „Die Frau, die ein Geheimniß bewahrt“, lediglich der spanischen Vorlage zu danken, — und wenn wir unsrerseits die Franzosen bewundernd benutzten, empfingen wir nicht aus erster, sondern aus zweiter Hand. Das ganze spanische Theaterwesen stand derart in Blüte, daß zu Calderons Zeit mindestens 40 große „Compañias“ mit 1000 Mitgliedern agierten, darunter Sterne ersten Ranges, die besonders durch temperamentvolle Behandlung des Vortrages glänzten.

**178. Calderon de la Barca (1600—1681)** hatte vor Lope de Vega den Vorteil voraus, daß er das nationale Drama nicht mehr im Zustande chaotischer Gärung, sondern emporgerungen zu festem Bestand und sichern Ueberlieferungen vorfand. Innerhalb ihrer durfte er sich zum beliebtesten Nationaldichter auswachsen. Ihn beherrschte der Geist der alten spanischen Volksromane, und wenn Grillparzer ihn beschuldigt, überall „von der Verbildung seiner Zeit ausgegangen zu sein“, so war diese scheinbare Schwäche zugleich seine Stärke; denn niemals ist ein großer Dichter mehr mit sich einig gewesen. Während er die feinste Kenntnis der Sitten seines Zeitalters mit großer Kraft und Sorgsamkeit in der Motivierung verband, genügt uns heutigen noch seine Technik zu völliger Täuschung und gerade seine Stücke bedürfen der geringsten Retusche, um uns verständlich zu sein, trotz des ausspruchsvoll sich vor-drängenden religiösen Momentes. Ueberall sucht er „den Sieg der christlichen Lehre über die widerstrebenden Formen des Bewußtseins“ zu beweisen, und ob er „das Gastmahl des Belsazar“ oder „Amor und Psyche“ bringt, immer muß das

„Auto“ — und er schuf zuletzt nur noch solche — in eine Verherrlichung des Abendmahles ausklingen. Nicht das Schwelgerische der Erfindung, der Verückung in Schmerz und Lust, sondern (nach Leopold Schmidt) die dialektische Durchführung des katholischen Glaubenssystemes war sein Ziel; nicht sittlicher Ernst, der den Zweifel bedingt, sondern Rechtgläubigkeit war ihm die Quelle der Seligkeit.

**179. Verblendung.** Wir werden diese früh gebrochene Selbständigkeit des Denkens nur noch mehr bedauern in Ansehung einer so bezaubernden und rührenden Figur wie des „standhaften Prinzen“. Aber das ungeheure Unglück, das Philipp II über sein Land hereinbrachte: lange, grausame Religionskriege, Verlust der Niederlande, Zusammenbruch der spanischen Weltstellung, Vernichtung des nationalen Wohlstandes und geistige Knechtung zu unfruchtbarem Stumpfsinn waren nur demselben Wunsch nach Konformität entsprungen, weil der bigotte und phantasielose König sich nicht vorstellen konnte, Provinzen mit verschiedenen Bedürfnissen zu haben und ein hartes bürokratisches Joch auf seine blühendsten Staaten legte. Auch Calderon mit all seiner Klugheit war durch Erziehung der Möglichkeit beraubt worden, aus Philipps Mißgeschick etwas zu lernen. In spanischer Hartnäckigkeit blieb er dabei, durch Verherrlichen des orthodoxen Ideales sein Land immer noch tiefer zu verstricken und in der Niederung festzuhalten.

**180. „Der spanische Faust“.** Wie farbig und unterhaltjam Autos, d. h. Allegorien, unter den Händen wirklicher Dichter werden können, hat noch im vorigen Jahrhundert Ferdinand Raimund bewiesen, in dessen „Bauer als Millionär“ die Gestalten des Hasses, des Meides,

der Genügsamkeit, der Jugend und des Alters prächtig in die Erscheinung traten und sich uns für immer eingeprägt haben. Von Calderon ist am berühmtesten „Das Leben ein Traum“, von Grillparzer und dann von Hauptmann in „Hanneles Himmelfahrt“ nachgeahmt. „Der wunderthätige Magus“ aber behandelt einen Vorläufer der deutschen Faustsage, den heiligen Cyprianus, in Zügen, die wir zum Teil auch in Goethes Dichtung finden, obschon an poetischer wie nationaler Bedeutung die beiden Werke gar keinen Vergleich aushalten.

**181. „Der Richter von Zalamea“** (im dramaturgischen Teil ausführlich gewürdigt) berührt uns am modernsten, wenn das durch härtesten Frevel herausgeforderte Ehrgefühl eines Bauern jenen Frevel durch Selbsthilfe sühnt. Obschon man diese Grundidee für Calderons Denkweise nicht kavaliermäßig genug gefunden hat, liegt doch kein stichhaltiger Grund vor, ihm daraufhin das Stück abzusprechen, zumal der Hauptmann Alvaro, der den Frevel begeht, nur ein schwächeres Seitenstück zu des Dichters Don Gomez Arias ist, in welchem die Don Juan-Natur noch viel brutaler hervortritt. Calderon hat sich mit diesem Charakter also jedenfalls getragen und beschäftigt und ganz wie Shakespeare für solche Modifizierung vielleicht auch nach verschiedenen Lösungen gesucht.

**182. Moreto (1618—1688)** ist uns besonders durch „Donna Diana“ in der (Schrenvogel-) Westschen Bearbeitung bekannt. Im Lauf des nächsten Jahrhunderts sank dann das spanische Theater so tief, als es vorher gestiegen war. Es sank so tief, daß Calderon vergessen wurde!! Der französische Klassizismus herrschte, aber kein Lessing stand auf, ihn zu bekämpfen, und

der spanische „Esfer“, dessen Inhalt er uns in seiner Hamburgischen Dramaturgie berichtet, gehört, was Verschrobenheit, Unnatürlichkeit und Schablonenmäßigkeit betrifft, zum Schlimmsten, was einem angeboten werden kann. Es war ein Deutscher, August Wilhelm Schlegel, der die Spanier, und zwar unter deren heftigem Widerspruch, mit ihrem größten Dichter von neuem bekannt machen sollte. Inzwischen war das Publikum so völlig verblödet, daß nichts auf der Bühne vorgehen durfte, was, — auch wenn es der Geschichte entsprach, — dem spanischen Selbstgefühl irgendwie nicht schmeichlerisch genug war. Erst Zorrilla (1818 geb.) bewies wieder einen besseren Geschmack und sein „Don Juan Tenorio“ ist heute in Spanien das meistgespielte, das notorische Lieblingsstück, während der ganze moderne Schegaray trotz seines „Galeoto“ viel Beifallsnieten zu verzeichnen hat. —

183. In Frankreich war, wie schon berichtet worden, im Jahre 1548 den Passionsbrüdern zwar die fernere Benützung religiöser Stoffe untersagt, aber das alleinige, alle Konkurrenz ausschließende Privileg: im Weichbilde der Stadt Paris Vorstellungen geben zu dürfen, erneuert worden. Man hätte glauben sollen, daß nun bei der großen Begabung der Franzosen für die Komödie und ihrem vorgeschrittenen Kulturzustande das weltliche Drama mit Riesenschritten müßte vorwärts gegangen sein. Doch dem war nicht so, ungeachtet aller Pflege, die der Hof der Schauspielkunst angedeihen ließ, und der Konzentration alles geistigen Lebens in einer an Bedeutung zunehmenden Hauptstadt. Die Mysterien und Mirakelspiele hatten aufgehört; aber der maître Patelin, von 1469 datierend, blieb noch anderthalb Jahrhunderte, trotz

Rabelais und Montaigne, das einzige bedeutende Dokument für dramatische Litteratur. Ja selbst die Schauspielkunst sollte nicht vorschreiten, und als 1570 eine italienische Truppe unter dem Direktor Ganassa, in Paris gastierend, alle Gattungen des Dramas darbot, war der Erfolg so groß und der Abstand so beschämend für die Passionsbrüder, daß diese ganz mechanisch eine fernere italienische Konkurrenz auszuschließen suchten, aber dafür freilich nur zu bald neu auftauchende französische Gesellschaften neben sich dulden mußten. Nun erst kam Leben in die Sache.

184. Hardy (etwa 1560—1632), wie gering man heute auch seine dichterischen Leistungen anschlagen mag, hob doch die Volksbühne aus dem Stande der litterarischen Verfunkenheit empor und schenkte ihr für ein ganzes Menschenalter mit seinen vielen hundert Stücken das nötigste: ein Repertoire. Seit 1612 tritt bei ihm der Einfluß der Spanier ganz deutlich hervor. Sein bestes Drama, „La force du sang“, nimmt seinen Stoff aus der gleichnamigen Novelle des Cervantes, und verschiedene Tragikomödien sind nur Bearbeitungen spanischer Vorlagen. Bald folgten ihm Größere, die den nationalen Geschmack noch besser trafen als er.

185. Corneille (geb. 1606) war es, der seinen Landsleuten zuvörderst einen anderen Begriff des Römischen beibrachte, als den sie bis dahin gewohnt gewesen waren. Statt seine Wirkungen nur durch burleske Uebertreibung der äußeren Erscheinung und zotige Späße erzielen zu wollen, suchte er sie vielmehr aus den Verirrungen des menschlichen Herzens abzuleiten (M. Prölß). Wir, die wir Corneille nur nach der Behandlung zu beurteilen pflegen, die ihm in der

hamburgischen Dramaturgie zu teil wurde, dürfen darüber nicht vergessen, einen wie enormen Fortschritt er gegenüber seinen Vorgängern bedeutet und wie er für seine Landsleute, indem er die vornehme Umgangssprache vom Gezierten und Schwülstigen reinigte, denselben Kampf kämpfte, den Shakespeare in England gegen den „Euphuismus“ führte. Daß er die antiken Tragödien und Aristoteles nicht verstand, ist freilich für die französische Klassik ein Unglück geworden. Um so glücklicher war er in der Benützung und Nachahmung spanischer Vorlagen. 1637 erschien der „Cid“ und erregte, wie Pellisson erzählt, in Paris einen Enthusiasmus, der an Verzückung grenzte. „Schön wie der Cid“, wurde ein Sprichwort; man konnte sich an dem Stück nicht sattsehen, das einen langen Broschürenkrieg entfesselte. Corneille mußte zugeben, daß er von seinen 2000 Versen 72 tatsächlich entlehnt habe, — was seinen Ruhm nicht zu schmälern vermag, denn im Drama bedeuten Aufbau und Zurichtung alles.

**186. Die Académie française.** Im selben Jahre mit dem „Cid“ wurde die Pariser Akademie der „40 Unsterblichen“ registriert. Ihre Verdienste um die Bühne sind mit Recht umstritten. Ihr vor allem wird die Schuld an den übleren Seiten des französischen Klassizismus gebucht werden müssen. Im übrigen ist es kein Zufall, wenn einige der größten Sprachförderer der Franzosen: Pascal, Molière, Diderot und Rousseau ihr niemals angehörten, so wenig wie in unseren Tagen Alphonse Daudet.

**187. Molière (1623—73)** ist der größte Dramatiker, den die Franzosen jemals hatten, zugleich der gesündeste und originellste. Noch heute sind seine Komödien

auf dem Spielplan, werden sofort verstanden und wirken wie Offenbarungen der Natur selbst.

Eigentlich Jean Poquelin geheiß, war Molière, eine juristische Laufbahn im Stich lassend, frühzeitig zur Bühne gegangen, hatte mit seiner Truppe zunächst in Paris kein Glück gehabt und dann in den Provinzen, wo er 1645—52 umherzog, bis ihm in Lyon ein neuer Stern aufging. Molière war selbst Schauspieler, lächerlich in tragischen Rollen, was ihn sehr verdross, doch ein ausgezeichnete Komiker und Improvisator. Denn damals reichte die dramatische Produktion entfernt noch nicht aus, um die Bedürfnisse des Spielplanes auf litterarischem Wege zu befriedigen, und die „commedia dell' arte all' improvviso“, die von italienischen Gauflern eingeführt und besonders in Südfrankreich sehr beliebt war, wurde auch von ihm, der eine sehr glückliche Gabe besaß, aus dem Stegreif zu spielen, wohl oder übel gepflegt, bis er, fast vierzig Jahr alt, mit eigenen Komödien auf den Plan trat und Schule machte.

**188. Les précieuses ridicules (1659)** sind das erste Lustspiel Molières, worin er ganz er selbst zu sein wagte, nachdem ein paar schwache, tastende und unselbständige Versuche vorausgegangen waren. 1658 war Molière mit seiner nunmehr gefeierten Truppe, der besonders die beiden Damen Duparc und Debré Glanz verliehen, von Lyon nach Paris übergesiedelt und hatte am 24. Oktober zum erstenmal vor dem Hofe gespielt. Im Jahr darauf bereits wagte er seinen kühnen Vorstoß, und was Pierre Corneille vergebens erstrebt hatte, war ihm beschieden: die Geziertheit und Gespreiztheit ins Herz zu treffen. Mit einem Lustspiel in einem Akt und in Prosa! Es war



Portrait of George

1870-1871

How the discovery of the photograph of George in 1870-1871



Miss Charlotte Burrows, Miss  
England, 1919  
Miss Britain

Miss Burrows was Miss England in 1919.



**Friederike Karoline Neuber, 1699—1760**  
 Nach dem Gemälde von Hausmann.



**Medaillon-Relief der Neuberin**  
 Modelliert von Armbruster in Dresden, 1897.



THE GREAT HALL

1900-1901

THE GREAT HALL was built by the City of London and the Corporation of London.

nicht mehr und nicht weniger als litterarisch wie gesellschaftlich eine Revolution. Die Hauptthäne schlichen sich beschämt aus dem Theater, das erstaunte und begeisterte Publikum ahnte vor dieser lebenswahren Satire, daß nun das eigentliche Gebiet des Lustspiels entdeckt worden sei, und ein Prophet aus dem Parterre rief dem Dichter zu: „Vorwärts, Molière, dies ist die rechte Komödie!“ Der Dichter selbst jubelte, daß er nun nicht mehr Plautus, Terenz und die Bruchstücke des Menander umzumühlen brauchte.

**189. Das Théâtre français.** Ludwig XIV hatte gleich nach Molières „Début“ diesem erlaubt, seine Truppe „Troupe de Monsieur“ zu nennen. Monsieur hieß der einzige Bruder des Königs; er bewilligte „seinen“ Schauspielern ein nominelles Jahresgehalt von 200 Livres, die niemals gezahlt wurden; doch das Ansehen und das Glück der Molièreschen Gesellschaft waren gemacht. Nach seinem frühen Tode aus dem Palais Royal vertrieben, wurde sie dann durch Kabinettsbefehl vom 21. Oktober 1680 mit der Truppe des Hôtel de Bourgogne zum sogenannten „Théâtre français“ vereinigt. Hier fand bis heutigen Tages der edlere Teil des französischen Repertoires eine musterhafte und pietätvolle Wiedergabe. Große darstellerische Talente sind aus ihm — wenn wir von Talma, der dort 1784 zum erstenmal auftrat, und von Rachel Félix, die ihm 1838—55 angehörte, absehen — nicht hervorgegangen, vielleicht infolge eines noch größeren und solideren Ruhmes: der Pflege eines mustergültigen Zusammenspiels (Ensemble), das den einzelnen mehr verschwinden läßt, aber den Absichten des Dramatikers dafür desto

gerechter wird. In dieser Hinsicht ist das Théâtre français allmählich für ganz Europa und besonders für uns Deutsche vorbildlich gewesen. —

**190. Italien** wurde bereits erwähnt als das Land, wo früher als irgendwo kunstfönnige Fürstenthöfe das Drama wiederaufleben ließen, doch aus den verschiedensten Ursachen zu keiner rechten Energie zu bringen vermochten. Einmal weil der kräftige nationale Pulsschlag fehlte, das ganze Land in Territorien zersplittert, von Bürgerkriegen zerrissen und zuletzt in den Klauen der Fremden blieb; sodann weil, vielleicht aus dem Gefühl zu großer Nähe, eine Art moralischer Verpflichtung, die antike Mythologie und die alten heimischen Stoffe direkt zu erneuern, die ernste Dramatik in unfruchtbaren allegorischen Bemühungen festhielt, sodaß ihre Modernisierung verhindert wurde. Die Schauspielkunst freilich stand früher und reicher in Blüte als irgendwo sonst, und selbst auf dramatischem Gebiet sollte der Genius Italiens schließlich an zwei Stellen die Führung nehmen: im Schäferspiel und in der Ausbildung der Oper.

**191. Pastor fido.** Battista Guarini war ein Zeitgenosse und Rival Tassos, zuerst ihm befreundet, dann in scharfem Gegensatz zu ihm. Aesthetisch drücken sich die Lebensmaximen der beiden Dichter in der Antithese aus: „Erlaubt ist, was gefällt“ und „Erlaubt ist, was sich ziemt“, die Goethe bekanntlich geschickt in seinen „Tasso“ hineinwoven hat. Guarini, der das Geziemende vertrat, versuchte mit Glück der Schäferdichtung einen tieferen ethischen Gehalt zu geben, während er zugleich einen viel kräftigeren dramatischen Instinkt bewies und z. B. das Rußmotiv,

das Tasso nur erzählen ließ, in lebendigster, unmittelbarer Handlung darstellte. Der „Pastor fido“, 1583 bereits am Hofe von Mantua verlesen, erschien fein ausgeglättet 1590 im Druck und muß sich wohl sofort nach England verbreitet haben, da wir die Gegenüberstellung zweier Pärchen, mit der alternierenden Kälte dort des Mädchens gegen den Mann, hier des Mannes gegen das Mädchen, im „Sommertraum“ wiederfinden. Das Schäferspiel wurde eine Lieblingsbeschäftigung, zumal aller Fürstenhöfe, und wie Polonius im „Hamlet“ an den in Helsingör auftauchenden Komödianten ihre Stärke in der „Pastorale“ ausdrücklich rühmt, so wurde auch in Deutschland noch tief im achtzehnten Jahrhundert keine herumziehende Truppe ohne sie ausgekommen sein. Die Schäferoper wird an einer andern Stelle dieses Buches gewürdigt werden. Um so wichtiger bleibt für uns die

**192. Commedia dell' arte.** Unter ihrem Namen ist ein für allemal — mag es auch früher Atellanen und Mimen mit aufgeschriebenem Text gegeben haben — ein Stegreifspiel gemeint, mit stehenden Masken, Charakteren und Kostümen. Sie erforderte vor allem die Gabe der glücklichen Improvisation; die Schauspieler mußten bis zu einem gewissen Grade die Rolle der Dichter übernehmen. Die wenigen aufgeschriebenen Texte, die uns erhalten sind, führen den bezeichnenden Titel „canevasi“; sie lieferten eben bloß den Aufzug, in den die improvisierenden Schauspieler erst Handlung und Dialog hineinzusticken hatten. Als ursprüngliche Masken galten Arlecchino, Brighella, Dottore und Pantalone; diese waren norditalischen Ursprunges; Pulcinella, Tartaglia und

Coviello traten aus Süditalien hinzu. Bald wurden zehn und mehr gezählt und immer neue, je nach der Mode, erfunden. Die wichtigste war und blieb

**193. Arlecchino (Harlequin).** Anfangs mehr naiv-tölpelhaft, unserem „Aujus“ entsprechend, dann unverschämt, spottfüchtig sogar, doch mit einer Beigabe von Sentimentalität, erinnerte er an gewisse Shakespearische Narren. An seiner Kleidung war besonders charakteristisch die offene, nur mit Bändern verpußte Jacke und die eng anliegende Hose, beide aus bunten Flecken zusammengesetzt. Eine schwarze Halbmaske, ein cylinderförmiger Hut und ein hölzerner Degen vollendeten das Kostüm, das teilweise von Michel Angelo herrühren soll.

Pulcinella war ein schlauer, lüsterner Egoist, am vergnügtesten, wenn ihm eine seiner Bosheiten gelang; im Capitano Spavento finden wir den altrömischen Braumarß und Feuerfresser wieder.

**194. Colombine** aber, noch heut in der Dichtung lebendig, zuerst eine schmeichlerische Sklavin, dann die vorlaute vertraute Dienerin, ist das Urbild der französischen „Soubrette“. Die Franziska der „Minna von Barnhelm“ ist nichts als eine Colombine in veredelter Gestalt, wie denn in unserem nationalen Musterlustspiel noch weitere Typen der alten commedia nachweisbar sind.

Der Dottore soll von Bologna stammen, Tartaglia aus Neapel, beide meist Rechtsgelehrte, Advokaten, Bürgermeister, seltener Doktor und Apotheker — der Neapolitaner dick, fett, schwachhaft, sehr ängstlich und deshalb mit einer großen Brille, um die Gefahr besser sehen und beizeiten ausweichen zu können.

Frauen sind etwa seit 1560 auf der italienischen Bühne heimisch gewesen.

**195. Goldoni und Gozzi,** beide dem achtzehnten Jahrhundert angehörig, waren im litterarischen Sinn die ersten fruchtbaren italienischen Lustspieltalente, die auch das Drama des Auslandes beeinflussten. Während Goldoni mehr auf Regelmäßigkeit ausging, begünstigte Gozzi in gewolltem Gegensatz zu ihm die alte *commedia dell' arte*, die längst die Grenzen des „Wälschlandes“ überschritten hatte, um sich besonders in Oesterreich heimisch zu machen und Jahrhunderte hindurch eine feste Position zu behaupten.

**196. In Deutschland** hatte inzwischen das Schauspiel der Handwerker und Meistersinger einen gewissen Umfang angenommen, den wir uns aber wohl hüten müssen, Aufschwung zu nennen. Wie von Hans Sachs schon angedeutet wurde, daß ihm jede wirkliche Einsicht in das Wesen des Dramatischen nicht bloß, sondern auch des eigentlich Poetischen abging, daß er jenes mit dem bloßen Dialogisiren, dieses mit dem bloßen Reimen verwechselte, so ist von seinen Nachfolgern fast noch weniger Gutes zu melden. Die deutsche Schauspielkunst am Ende des sechzehnten Jahrhunderts aber zeichnet sich in einer Forderung des Görlitzer Schuhmachers Adam Buchmann, die er 1592 einem Spiel „vom Patriarchen Jakob“ wie etwas Neues vorandringen ließ: daß nämlich bei den Actores „das Aussprechen der Wörter mit den Gestibus konfordiere!“ Allmählich begannen zwar auch deutsche Erwerbschauspieler wieder aufzutreten und das Spiel selbst eine Einnahmequelle zu werden, entweder für die Aufführenden oder die

Stadtverwaltungen, die das Lokal hergaben. So erhob Danzig im Jahr 1615 täglich zwei Dufaten für Benutzung des Rathauses. Doch immer noch blieben die Berufsspieler ehrlos, weil sie umherzogen und kein festes bürgerliches Gewerbe trieben. Der Dilettantismus galt im Theaterfach als das Normale, wodurch allein schon auf lange Zeit hinaus ein Tiefstand wirklicher Kunst würde bedingt worden sein. Was schlimmer war: der niedrige Geschmack der Zeit verdarb die fremden Schauspieler, die in Deutschland gastierten, bis sie ihren Ton dem Publikum anpaßten; das Schlimmste von allem: der dreißigjährige Krieg trat die paar Gutes versprechenden Reime wieder aus und verzögerte die Entwicklung um ein ganzes Jahrhundert.

**197. Fremde Komödianten.** Sehen wir von den Niederländern ab, die einmal schon im Jahr 1412 in rheinischen Städten erwähnt werden, ihre eigentliche Thätigkeit aber erst, nachdem um 1650 das große Theater in Amsterdam, die „Schouwburg“ errichtet worden war, an unserer Seekante, in Hamburg und Lübeck begannen, wo ihr Dialekt am ehesten Aussicht hatte, verstanden zu werden — und von den Italienern, die meist nur für schweres Geld an Fürstenhöfen sich sehen ließen, so waren es englische Spieler, die am öftesten zureisten und auch im Volk die tiefsten Spuren zurückließen. 1592 kam eine Truppe unter Thomas Sadville herüber, der dann zeitweise mit seinen Leuten in den Dienst des dramendichtenden Herzogs Julius von Braunschweig trat und 1596 wieder in Nürnberg erwähnt wird. Sie spielten zunächst in englischer Sprache, bis sie deutsch gelernt hatten, und werden es bald ge-

merkt haben, was (laut Beschreibung in einem bekannten Meßgedicht von Marx Mangold) unsrem damaligen Publikum am besten gefiel: daß der Narr in seinem schlottrigen Gewande tüchtig Fräsen schnitt und der Springer möglichst eng anliegende Hosen mit einem Lak trug. Auf diese Art, mit Narr, Springer und dem „Zig“ dargestellt, wird auch Shakespeares „Hamlet“ etwas von unsren Begriffen ganz weit Entferntes geworden sein. Ob es wirklich englische Schauspieler waren, die unser deutsches, 1587 in Frankfurt a. M. erschienenenes Faustbuch nach England hinüberbrachten, sodaß Marlowe dort die erste dramatische Bearbeitung unsrer beliebtesten Volkssage versuchen konnte, ist nicht erweislich und der Buchhandel jener Zeit reicht zur Erklärung der Thatfache vollkommen aus. Feststeht, daß mitten in den Greueln des großen Krieges, 1626 unter Greene eine englische Truppe in Dresden den „Faust“ spielte. Diese literarische Anregung, sodann die Gewöhnung an den faustischen Witz und die unwiderstehliche Drolligkeit der englischen Clowns, die dem damals noch sehr hölzernen und salzlosen Deutschen die notwendigen ersten Begriffe von wirklichem Humor beibrachten, sind die Verdienste der englischen Komödianten um uns. Ihre sonstige schauspielerische Routine dürfte nicht gerade erstklassig gewesen sein. Denn vor 1600 — und was London betrifft bis 1640 — fanden gute Schauspieler in England selbst ausreichende Beschäftigung und jedenfalls besseren Lohn als beim Umherziehen in Deutschland, wo widerwillige Magistrate oft genug die Erlaubnis zum Spiel rundweg abschlugen.

198. Die ersten Hoftheater.

Die Schrecken des dreißigjährigen Krieges hatten kaum aufgehört, als sich auch schon Engländer wieder sehen ließen, die freilich nunmehr, unter den Puritanern Cromwells, im eignen Lande brotlos waren. Außerdem nannten sich viele deutsche Komödianten „englisch“, weil dieser Name einen bessern Klang hatte. Ein bekannter Direktor war damals Joris Jophilus, der anfang, Bretterbuden aufzuschlagen, und 1654 in Basel versprach, das Publikum „mit guten Manieren, oftmaliger Veränderung, kostbaren Kleidern und in italienischer Manier verziertem Theater, schöner englischer Musik und mit rechtem Frauenzimmer zu kontentieren“. Es war die erste Spur deutscher Schauspielerinnen. Die Dekoration wird im Gegensatz zur schlichten englischen Bühne italienisch genannt, die Musik dagegen englisch, weil englisch redende Komödianten des besseren Verständnisses wegen das Singspiel bevorzugt hatten.

Dem Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol gebührt, — nach der kurzen, während des Krieges verwelkten Blüte des braunschweigischen Unternehmens unter Herzog Julius, — das Verdienst, mit der Errichtung eines deutschen Hoftheaters von neuem vorangegangen zu sein. Er unterhielt eine deutsche Truppe und eine sehr zahlreiche italienische, die sich dann freilich bei seinem Tode 1662 auflösten. In Wien war 1652 ein Opernhaus auf dem Reitplatz errichtet worden, 1667 ein zweites, das 5000 Personen fassen soll, wo jetzt die Hofbibliothek zu sehen ist. Das Welsche stand damals in Wien auf der Höhe seines Einflusses, sodaß 1675 der toskanische Gesandte schreiben konnte: „Wer hier einen anständigen Rock trägt, der spricht geläufig italienisch. Die Damen sprechen nicht nur mit

Italienern italienisch, sondern auch häufig so miteinander."

In Dresden wurde 1667 ein Hofopernhaus eröffnet, für 2000 Zuschauer, mit vertieftem Orchester, weil der Hof damals noch in der vordersten Theaterreihe saß. Hannover erhielt 1686, Berlin erst spät, unter dem großen König sein Opernhaus. Inzwischen hatte sich gegen das Ueberwiegen der Italiener eine deutsche Opposition geregt, Nürnberg 1693 und Hamburg 1698 hatten sich für deutsche Musik die ersten festen Häuser gebaut. Dann begannen von München und Hannover aus französische Schauspieler in Deutschland aufzukommen, und als 1697 in Dresden neben der Oper noch ein besonderes Schauspielhaus für das recitierende Drama geschaffen wurde, war es eine französische Truppe, die dort ihren Einzug hielt.

**199. Deutsche „Schmierer“,** d. h. herumziehende Komödianten niedern Ranges gab es nun daneben freilich in großer Zahl. Für ihre Leistungen ist es bezeichnend, daß sich bis zur Neuberin kein einziger Name im Andenken der Menschen erhalten hat, und es wäre auch ungerecht, etwas Besonderes bei ihnen vorauszusetzen, da von allem das Nötigste, was Engländer, Spanier, Franzosen hatten: ein Repertoire, ihnen fehlte. Die deutsche Hervorbringung jener Zeit war unter aller Kritik, voller Schwallst, Steifheit, Unnatur, ohne Bewegung, Fortschritt, inneres Leben und verdient gar keine Erwähnung. Auch von Gryphius ist das Lustigste, der „Peter Squenz“, direkt aus dem „Sommernachtstraum“ gestohlen, und diesen Diebstahl hat nicht einmal er, sondern Daniel Schwenker, der eigentliche Verfasser, begangen. Was man dann unlängst von ihm in Berlin versuchte, erwies

sich als nicht zum Ansehn, geschmacklos und ungenießbar langweilig.

**200. Die Haupt- und Staatsaktion** aber, die damals als deutsches Produkt aufkam, war eine Sudelköcherei aus hochtrabenden Mordgeschichten, die nur einigermaßen durch die Späße des Hanswurst schmachtend wurden, und wenn etwa Karl XII verübt wurde, stand es schon in der Ankündigung zu lesen, daß „Harlekin ein lustiger Auiraspreuther nebst einer geschwätzigen Marktetenderin die Seriosität dieser Aktion aboucieren“ würden. Vor allem vertrug das deutsche Publikum von 1720 einen tragischen Ausgang absolut nicht und auch die Mordspektakel mußten glimpflich enden.

**201. Gottsched,** der große would-be-Reformer von Leipzig, hatte 1724 die Hoffmann-Hafesche Gesellschaft, eine der besseren deutschen, kennen gelernt, und unter all den „unnatürlichen Romanstücken und Liebesverirrungen, pöbelhaften Fräken und Boten“, die sie aufführte, hatte ihm ein Stück, das „von Roderich und Chimene handelte“, noch am besten gefallen, obschon in ungebundener Rede. Er war es, der den Kampf gegen die Zuchtlosigkeit der deutschen Bühne, wenn auch mit schwachen Kräften, aufnahm. Lessing leugnet seine Verdienste ganz und begründet dies Verdikt in schlagender Weise im 17. Litteraturbrief. Gottsched war eben der Küster, der vor dem Prediger kam, dem allein Berufenen, zu unsrer Nation zu sprechen. Der Hauptunterschied zwischen beiden besteht darin, daß die Unzufriedenheit mit dem Vorhandenen dort zu anmaßender Stümperei, hier zu zeugungskräftigem Beispiel führte. „Der sterbende Cato“ wie der steife Regelzwang seiner Didaktik beweisen es, daß von dem, was Poesie

ist, Gottsched weder als Nachahmer (denn ein Schaffender war er überhaupt nicht) noch als Kritiker eine Vorstellung besaß. Erst die Schweizer Bodmer und Breitinger mußten ihm und dem deutschen Publikum klar machen, was eigentlich Phantasie bedeute. Sein Verhältnis zu den Schauspielern und zur besten damaligen Truppe betreffend sind seine Verdienste nicht minder zweifelhaft wie seine litterarischen im allgemeinen.

**202. Die Neuberin (1699-1760)** hatte ursprünglich mit ihrem Mann der Hoffmann-Haakeschen Gesellschaft angehört. Als Hoffmann mit seiner Geliebten im Winter 1726/27 nach Petersburg flüchtig gegangen war, hatte die resolute Frau sich die Führung der verwaisten Truppe angeeignet und am 8. Aug. 1727 das Privileg für die sächsisch-polnischen Lande glücklich erobert. Zur Ostermesse 1728 trat die Neuberin zum erstenmal in Leipzig unter ihrem Namen auf, und nun begann für diese schon von mancher schweren Prüfung Heimgesuchte endlich eine behaglichere Zeit.

**203. Die Austreibung des Hanswurst** freilich — und einige sprechen sogar von Verbrennung, die Gottsched im Jahr 1737 feierlich auf der Leipziger Bühne vornahm — wird von Lessing in seinem schon erwähnten Litteraturbrief (vom 16. Februar 1759) „selbst die größte Harlequinade“ genannt, die jemals gespielt worden, und nur ein so kritikloser Mann wie Gottsched wird sich über den Erfolg dieser Fraze mit samt seinen Anhängern haben täuschen können. Auf die Neuberin hat jene Ceremonie, der sie des berühmten und wichtigen Herrn Professors wegen freudig assistieren mußte, jedenfalls nicht den mindesten Eindruck gemacht, ebenso wenig auf das Publikum und auf die übrigen Theatertruppen. Es

ist ganz unverständlich, wie deutsche Litterarhistoriker heut noch fortfahren können, das alte Märchen aufzuwärmen, obschon außer in jenem Litteraturbrief auch im 18. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ das Gegenzeugniß Lessings vorliegt. Er, der beste damalige Kenner nicht bloß des Theaters an sich, sondern gerade auch der Leipziger Verhältnisse, ließ sich folgendermaßen vernehmen: „Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnificenz, des Herrn Professors Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutschen Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Lächeln und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Häschen und war ganz weiß, anstatt scheffig gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!“ Hanswurst blieb eben auch nach seiner „Verbannung“ unentbehrlich, weil er der einzige war, der dem Publikum in deutschen Stücken Lustgefühle gab, sodaß es den Rest unjenerwillen in den Kauf nahm. Die deutsche Tragödie war so, daß er sie nur in Gottscheds Augen zu verschlechtern vermochte; was uns heutige betrifft, so würden wir den „sterbenden Sato“ mit dem Häschen vermutlich immer noch erträglicher finden, als ohne ihn. „Als die Neuberin blühte, sagt Lessing, und so mancher den Beruf fühlte, sich um sie und die Bühne verdient zu machen, sah es freilich mit unsrer dramatischen Poesie sehr elend aus. Unsere „Staats- und Heldenaktionen“ waren voller Un-

Heute wird von den  
 Königl. Pöhlischen Churfürstl. Sächsischen/  
 Hoch-Fürstl. <sup>Imgleichen</sup> Braunschweig-Lüneb.  
 Hoch-Fürstl. <sup>auch</sup> Schleswig-Holsteinischen

# Hof-Comödianten

Und zwar  
 Mit Besonderer Hoher Erlaubniß  
 Das Deutsche Vorspiel aufgeführt werden,

Genannt:  
**Der Wertloosbarste Schatz.**

Verfertigt von Friederica Carolina Neuberin.

## Personen:

- Die Vermunft, als Apollo mit einem Lorbeerkranze, hält anstatt der Lyra, das Bild der Klugheit.  
 Die Wahrheit, als der Gott des Tages, in einem ganz goldenen Kleide, über dem Haupte schwebt eine Sonne.  
 Die Vorsorge, als die Göttin des Ueberflusses, ihr Kleid ist mit Blumen, Frucht-Bäumen und Weinranken gezieret.  
 Die Menschenfreundschafft, } als geflügelte Guldgöttinnen.  
 Die Sanftmuth.  
 Die Aufserachtigkeit, als eine Wahrsagerin.  
 Die Kunst, als eine Pilgerimme, trägt anstatt des Pilgerstabs einen Maasstab und Zirkel.  
 Die Arbeit, trägt ein Reißbret, ein Buch, ein Pappier und eine Schwannensefeder.  
 Die Hoffnung, hat einen gedoppelten Spiegel, ein Brenn-Glas und einen Vergrößerungs-Spiegel.  
 Die Belohnung, } als bekränzte und mit Blumen gezielte Schutzgöttinnen.  
 Die Dankbarkeit.  
 Die Unerfahrenheit, in einem Maschenkleide, ohne Kopf, doch mit Händen.  
 Die Wahrscheinlichkeit, als ein Gelehrter im Hauskleide.  
 Der Hochmuth, } als Furien.  
 Das Verurtheil.  
 Der Töbeler, als die Nacht in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln, hat eine Blendlaterne, und eine Sonne von Glittergolde um den Kopf.  
 Die Nöckerey, als eine Zwärgin, mit einem grossen Mannskopfe.  
 Das Kinderspiel.

Hierauf folget das Schauspiel:

# Demerit.

Eine lustige Comödie von Mr. REGNARD, in Deutschen Versen aus dem Franz. übersezt.

## Personen:

- |   |  |
|---|--|
| Democrit.                                   | Cleantila, Bediente der Ismene.        |
| Agelas, König zu Athen.                     | Criseta, geglaubte Tochter des Chaler. |
| Agenor, Prinz von Athen.                    | Chaler, ein Bauer.                     |
| Ismene, Prinzessin, versprochen des Agelas. | Ein Oberaufseher.                      |
| Strabo, Schüler des Democrit.               | Ein Haushofmeister.                    |

Der Anfang ist um 4. Uhr in dem neuen Schauspiel-Hause, in Leipzig, auf der Nicolai-  
 Straße in Herrn Reagens, oder in dem sonst bekannem Joerns Hofe.

Mittwoch, den 4. Oct. 1741.

Johann Neuber.

sinn, Bombast, Schmutz und Böbelwitz. Unfre „Lustspiele“ bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die wichtigsten Einfälle.“ Kurz gefaßt: der Hanswurst fing an zu verschwinden, sobald Stücke auftauchten, die er zu verderben fähig war; und das geschah nicht früher und nicht später als mit dem Erscheinen der „Miß Sarah Sampson“. Unser Theater beginnt so vollständig mit Lessing und mit ihm allein, daß Herr Gottsched hätte da sein oder nicht da sein können, es würde alles genau denselben Verlauf genommen haben; denn seine „Verbesserungen“ bestrafen in der That entweder „entbehrliche Kleinigkeiten“ oder „wahre Verschlimmerungen“.

**204. Möser gegen Lessing.** Wie tief die Beliebtheit wurzelte, deren sich Hanswurst in Deutschland zu erfreuen hatte, bezeugt u. a. die Lanze, die Justus Möser für ihn brach. Er hatte nur leider Lessing völlig mißverstanden. Denn dieser wollte den Hans nur da forthaben, wo er nicht hingehörte, hielt ihn aber an seinem Platz für etwas sehr Gutes und war mit Recht der Ueberzeugung, daß Gottscheds plumpe und summarische Verfahren die einzige Stelle getroffen hatte, wo überhaupt etwas leidlich Frisches und Gesundes zu verwunden gewesen war. Außer dem Burlesken hatten wir ja nichts, gar nichts und hätten froh sein sollen, wenigstens das zu haben. Unser altes Volksstück vom Dr. Faust war eine Harlekinade, die unterhaltlichste Figur darin Kasperle, wenn er den Teufel, der auch mit ihm Kontrakt machen wollte, abfahren ließ: „Den Leib brauch ich selbst, und eine Seele hat Kasperle nit. Als ich zur Welt gekommen bin, waren just keine Seelen mehr vorrätig.“ Zum Glück ist Kasperle trotz der Gottschedschen

Austreibung widerstandsfähig genug gewesen, um der Stammvater aller muntern Naturburschen des deutschen Lustspiels werden zu können, und wenn Ollendorf in den „Journalisten“ seinen Konrad Volz anruft: „Sei bloß jetzt kein Hanswurst!“ so plaudert er eine große Wahrheit aus. Lessing aber hörte niemals auf, an derben Possen die harmloseste und aufrichtigste Freude zu empfinden, — ein Beweis von vielen für den reichen Born von Phantasie in diesem Wundermenschen, wie für seinen Ueberschuß an gesunder Kraft; denn nur ganz verbrauchte und leere Kritiker sind absolut durch nichts zu täuschen.

**205. „Der junge Gelehrte“.** Nein, die Neuberin war eine viel zu kluge Frau, als daß sie sich Herrn Gottsched zulieb ihr Publikum hätte verschrecken lassen. Wie sie selbst noch mit fünfzig eine dralle Figur in Höschenrollen gern zur Geltung brachte, hat auch der lustige Hans, wo er hingehörte, bei ihr eine Freistatt gehabt. Wie sehr sie trotzdem davon durchdrungen blieb, daß der deutschen Bühne vor allem ein Repertoire not thäte, das nicht auf dem Hanswurst allein aufgebaut wäre, das bewies ihre Pflege litterarischer Talente. Sie war es, die den „Jungen Gelehrten“ Lessings herausbrachte, und jedenfalls ohne Harlekin.

**206. Spielweise.** Im übrigen wurde die Neubersche Gesellschaft unter Gottscheds Einfluß zu einem Muster jenes Stils, den man zu allen Zeiten „affektiert“ genannt hat, und zu dem sich dann besonders von Wien aus eine Natürlichkeitsrichtung in Opposition setzte. Dem Schauspieler Koch, der später in Hamburg Direktor war und seine zwanzigjährige Schule bei den Leipziguern durchgemacht hatte, warf man vor, daß er seine Hand nie in die



Portrait of a woman, likely a historical figure, framed by a circular border. Below the portrait, there is a small rectangular box containing text, and a larger rectangular box containing a list of names and dates.



Exhibition Room

1911-12-13

1911-12-13

offene Weste gesteckt habe, ohne mit ihr auf dem Wege dahin einen Halbkreis zu beschreiben und sie dann mit dem selben Schwung ihren Rückzug nehmen zu lassen.

Unter den Damen aber, berichtet Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“, „sah man das Muster der Reuber unvergänglich zu sein. In vornehmen und tragischen Rollen herrschte der präziös gezielte Ton, sah man die geschwungenen Armbewegungen, flatterte immerdar das Schnupftuch in der Hand als die Flagge ausbündiger Noblesse“.

207. Ekhof (1720—78) war der erste große deutsche Schauspieler, dessen Name noch heut von den Fachgenossen viel genannt wird und nach allem, was man von ihm hört, auch unsre heutigen Ansprüche befriedigt haben würde. Dem von der Natur in seiner Erscheinung Vernachlässigten war dafür ein andres Geschenk von noch höherem Wert mitgegeben worden: ein mächtiges und äußerst modulationsfähiges Organ, das sofort nach wenigen Worten alle Herzen in seinem Bann hatte, das grollen konnte wie der Donner und doch die zartesten Regungen der Empfindung auszudrücken vermochte. Lessing in seiner Dramaturgie hat diesem großen Künstler mehr als ein Denkmal gesetzt, und alle andern Berichte von Zeitgenossen stimmen mit jenem Urteil überein. Für den Tellheim, den er am 30. September 1767 in Hamburg zum erstenmal zeigte, reichten seine Kräfte nicht mehr ganz aus, denn er war früh gealtert. Doch unvergeßlich blieb allen der Tonfall, mit dem er abgehend seinem treuen Diener zurief: „Noch eins: nimm mir auch deinen Pudel mit; hörst du, Just?“ — er muß eine Stimme besessen haben wie Stralisch, der berühmte Recitator.

208. Die Chironomie der Alten, die Kunst der Sprache durch die Hand, ist uns zwar verloren gegangen, und die griechische Grazie den Deutschen niemals verliehen gewesen. Dennoch soll Ekhof jene Kunst in hohem Grade besessen haben, nicht bloß Bescheidenheit und Maß in ihrem Gebrauch, sondern auch Natürlichkeit und Nachdruck, sobald er sie anwendete. Dies vor allem war der Punkt, der Lessing immer wieder zu den geistreichsten Bemerkungen veranlaßte. Ob Ekhof nun mit einer einzigen wegweisenden Bewegung eine weite Ferne andeutete oder mit einer sprechenden Aktion seiner Tochter (auf der Bühne) einen Teil der grauen Haare, bei denen er sie beschwor, vor's Auge brachte, stets bestand der Eindruck auf den Kritiker in dem Bedauern, nicht zugleich auch alle übrigen männlichen Rollen des betreffenden Stückes von ihm sehen zu können. So gewaltig erschütternd im tragischen Fach, so hinreißend komisch war er im burlesken, und als er einmal in Lüneburg, in dem Lustspiel „Wucherer und Edelmann“ einen Bauern zu spielen hatte, soll ein Zuschauer ehrlich gefragt haben: „Wu in alle Welt hebben de Lüte den Buren hernahmen?“ Fleiß und charaktervolle Gediegenheit hielten in Ekhof der Begabung die Wage, und man lernte wieder besser von einem Stande denken, dem ein so vortrefflicher Mensch angehört hatte. Darum trägt er den Namen eines „Vaters der deutschen Schauspielkunst“ und Gotters Nachruf an seinem Grabe steht noch heut in Ehren:

„Ein Proteus von Gestalt, ein  
Zauberer im Ton,  
Stieß er den Unsinn vom entweihten Thron  
Und setzte Wahrheit an die Stelle.

Wißt: Er schuf euch die Kunst  
und adelte den Stand,  
Orakel eures Spiels und Vor-  
bild eurer Sitten“ . . .

**209. Hamburg,** wo Ekhof mehrfach die Regie geführt hatte, war von jeher eine rührige Theaterstadt gewesen. Dort hatten die gastierenden Niederländer ihr Lieblingspublikum gesucht und gefunden, von dort südlichere Städte und Höfe (wie z. B. Herzog Johann Friedrich von Hannover im Jahre 1661) für den Bedarf sich Schauspieler kommen lassen. Nachdem die Schönemannsche, Kochsche, Ackermannsche Gesellschaft vielfach in Hamburg Quartier genommen, ward am 31. Juli 1765 mit Ackermann als Direktor ein neues Schauspielhaus eröffnet. Ein bekannter Hamburger Publizist mit Namen Loewen, ein feiner Kopf, aber leidenschaftlicher und nachtragender Mensch, verheiratet mit einer sehr talentvollen Schauspielerin (der Tochter des früheren Direktors Schönemann), mitten im Getriebe der Sache stehend und nicht ohne vielfältige, dauernd nachwirkende Verdienste um das deutsche Drama, hatte damals ein Festgedicht geliefert. Trotzdem fand sich der sonst loyale und mehr als gutmütige Ackermann gemüßigt, nicht Herrn Loewen, sondern einen andern Hausdichter zu bestellen, und diese Ernennung wurde zum Ausgangspunkt vieler, theils verhängnisvoller, theils höchst segensreicher Folgen, ja einer wahren Revolution, einer neuen Epoche des vaterländischen Theaters.

**210. Rabalen.** Zunächst that Loewen als Publizist die sehr tüchtige Ackermannsche Gesellschaft in einen Boykott und mußte nur Schlechtes zu melden außer von dreien: von Ekhof, vom jüngeren Schröder (der damals das Ballett

unter sich hatte) und einer neu hinzugekommenen GröÙe, der ebenso schönen und talentvollen, als intriganten Madame Hensel. Diese gefallsüchtige Frau, hauptsächlich aus Neid auf einen jugendlichen Stern der Truppe, die liebenswürdige bescheidene Karoline Schulz, die durchaus weg mußte, wo Madame Hensel gebot, ruhte nicht eher, bis sie ein Komplott beisammen hatte, dessen Stützen ihr Galan, der Lebemann und Mäcen Abel Seyler und eben jener rachsüchtige Herr Loewen waren. Man that nicht halbe Arbeit; die sehr erfolgreiche und beliebte Ackermannsche Gesellschaft mußte gesprengt werden, und die Parole dieses Feldzuges hieß: ein Nationaltheater!

**211. Elias Schlegel,** der Dichter, hatte schon vor zwanzig Jahren ein solches Nationaltheater gefordert und empfohlen, doch nur unter staatlicher Beihilfe behufs finanzieller Sicherstellung. Die fehlte diesmal, doch man redete dem Publikum ein: die Unterstützung reicher und wohlmeinender Hamburger Kreise sei gewonnen, — was nicht der Fall war. Ackermann, verärgert durch die Loewensche Polemik in der Tagespresse, ging am 24. Okt. 1766 auf einen Vertrag ein, wonach er Haus, Garderobe, Dekorationen gegen eine Abfindung an die neue Gesellschaft überließ; seine sehr begabten Töchter traten sofort, er selbst im September nächsten Jahres bei. Karoline Schulz wendete sich nach Leipzig zu Koch; Madame Hensel konnte sich in ihrem wohl-erarbeiteten Triumph; Schröder ging nach Mainz, da das gänzliche Aufgeben des Balletts zum literarischen Programm des neuen Direktors gehörte.

**212. Die Truppe des Hamburger Nationaltheaters** war eine der besten, die Deutschland bisher

hatte spielen sehen. Ekhof und Frau, die beiden Hensels, Bock, Garbrechts, Borchers, dazu Madame Loewen, Madame Mécour, die Adersmanns u. a., fast lauter erstklassige Kräfte. Verdacht im Publikum hatte es freilich erwecken müssen, daß Direktor Loewen mit den selben Schauspielern, die er größtentheils, solange sie zu Adersmann gehörten, fürchterlich heruntergerissen hatte, nun einen ganz neuen Zustand der Bühne heraufführen wollte. Doch muß man dem Manne nachsagen, daß er den richtigen Instinkt für das hauptsächlich Fehlende besaß, und da er einsah, daß man deutsche Stücke nicht ohne deutsche Dichter gewinnen konnte, so berief er Lessing.

213. Lessing, dem eben in Berlin die Stelle eines Königl. Preussischen Hofbibliothekars entgangen und durch die Voreingenommenheit des Alten Friß Preußen verleidet war, stand gerade wieder einmal „müßig am Markte“, wie er selbst sich ausdrückt, „während niemand ihn dingen wollte“. Ohne Subsistenzmittel, verschleuderte er die herrliche Büchersammlung von 6000 Bänden, die er sich während der letzten Jahre von seinen Breslauer Erträgen angeschafft hatte, für ein paar hundert Thaler und machte sich nach Hamburg auf, wo er vom Dez. 1766 bis Ende Januar 1767 die Dinge in Augenschein nahm. Verständigerweise lehnte er es ab, als Lieferant von Stücken sich anwerben zu lassen, denn er war kein Schnell- und Vielschreiber und fühlte sich „nicht befähigt, der Goldoni des neuen deutschen Theaters zu werden“. Dagegen erklärte er sich bereit, als Dramaturg dem Theater seine Kräfte zu widmen, und Loewen ging aus Liebe zur Sache darauf ein, ob schon er voraussehen mußte, durch Lessing als Publizist in den Schatten gestellt zu werden.

214. Die „Hamburgische Dramaturgie“ ist das Produkt jener Umstände und eines der kostbarsten Besitztümer unsrer Nation geworden. Hier bewährte sich, nach Eröffnung des Nationaltheaters am 22. April 1767, Lessing auf seinem ureigensten Gebiet, für das die Natur ihn geschaffen hatte, als einer der größten plein-air-Denker aller Zeiten. Er verband das Bestreben, sich das, was er ergriff, bis zu vollendeter krystallener Durchsichtigkeit klar zu machen, mit dem plastischen Vermögen, das von seinem scharfen Verstand Ueberwältigte und Durchdrungene andern Wissensdurstigen und Erkenntnißhungrigen ebenso klar zu zeigen. Wo er auch hindentkt, da wird es licht. Das Studium seiner Gedankengänge ist eine Art geistige Gymnastik, eine Disziplin gesunden Menschenverstandes, eine Übungsstunde beim Fechtmeister, eine Schulung im Richtigdenken überhaupt.

Die Vorteile, die die Nation aus der Hamburgischen Dramaturgie auf die Dauer zog, sind unermesslich und im entferntesten noch nicht ausgeschöpft; sie ist heute, wie sie in jedem späteren Stadium ästhetischer Gärung sein wird, gerade so nützlich und fruchtbar wie im Jahre 1767 in Hamburg. Doch für ihn selbst auch war jene Gelegenheit von höchstem Werte; einmal weil er, eben auf dem Wege, sich Studien zuzuwenden, die seiner Naturanlage entfernt nicht so entsprachen wie das Dramaturgische, nunmehr durch ein Amt gezwungen wurde, das, was er gegen den französischen Klassizismus und für Shakespeare auf dem Herzen hatte, zu fixieren und niederzulegen; zweitens weil er nach dieser erneuten, tiefen und innigen Berührung mit dem Drama nun erst recht zum produktiven, durch sein Beispiel wirkenden Re-

formator der Bühne gerüstet und reif wurde. Denn zwei seiner epochemachenden Schöpfungen, „Emilia Galotti“ und „Nathan der Weise“ standen noch aus.

**215. Lessing und die Schauspieler.** Leider waren zu jener Zeit weder das Publikum noch die Theater daran gewöhnt, daß Dargebotene von einer regelmäßigen sachmännischen Kritik begleitet zu sehen. Die Zuhörer empfanden es als eine Beeinträchtigung ihrer persönlichen Freiheit, wenn wer anders ihnen deutlich machen wollte, wie sie zu urteilen hätten, und die Schauspieler selbst waren von so zarter und empfindlicher Haut, daß Madame Mécour bereits vor ihrem Eintritt in die Truppe, sobald sie nur davon hörte, daß ein Dramaturg mit derartigen bösen Absichten, wie einer unverhohlenen Kritik, angestellt worden sei, sich sofort ausbedungen hatte, daß ihrer weder im Lobe noch im Tadel jemals gedacht werden sollte. Die lebenswürdige Närrin hat sich damit selbst um das beneidenswerteste Denkmal ihres Ruhmes gebracht, doch sollte bald eine noch schärfere Absage an den Dramaturgen aus einem andern Quartier kommen, und zwar von eben jener Madame Hensel, für deren Leistungen Lessing nichts weiter als den feinsinnigsten Verstand, die verbindlichste Anerkennung bewiesen hatte. Doch eines Tages nahm er sich heraus, sie folgendermaßen zu loben: „Genie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kommt aus ihrem eigenen Kopf, aus ihrem eigenen Herzen. Sie mag sprechen oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler, aber es ist ein sehr seltener Fehler, ein sehr beneidenswerter Fehler:

die Alttrice ist für diese Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerziert. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.“ Vergebens hatte der Dramaturg die leise, schonende Rüge des Erblasters aller ausgezeichneten Histrionen: der Rollensucht, in das feinste Lob eingelleidet. Die Dame wurde wütend, kündigte die Freundschaft und mußte es durch Intriguen und Verhehungen schnell soweit zu bringen, daß Lessing seine Schauspielerkritiken für immer aufgab. So wurde diese reiche Quelle der Belehrung, kaum daß sie zu fließen angefangen hatte, von der jämmerlichsten Komödianteneitelkeit wieder zugeschüttet. Eduard Devrient nennt jene Heldenthat des Kulissenbünkels „einen unauslöschlichen Schandfleck für den Schauspielerstand“. Der Dramaturg aber verkündete den Abschluß dieser seiner Thätigkeit mit folgenden Worten: „Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem anderen Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen, und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles; er höre gern frei und laut über sich urteilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltener beurteilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich bald irre, und er ist es nicht wert, daß wir ihn studieren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheiten einsehen und empfinden, wenn wir auch noch soviel Geschrei davon machen, eh er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwächen haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen fixelt ihn, von dem er

weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln.“

**216. Lessing als Reformator.** Auch die Komödianten haben nicht verhindern können, daß unser großer dramatischer Bahnbrecher seine Mission erfüllte. In welcher traurigen Verfassung er die deutsche Bühne troß oder richtiger: wegen Gottsched vorfand, darüber ist ja kein Wort mehr zu verlieren. Zum Glück sah Lessing nicht bloß zehnmal so scharf wie Gottsched, er war auch hundertmal so schöpferisch. Er sah, daß wir nicht — wie Gottsched wollte — bei den Franzosen, die die Antike nur mißverstanden, sondern bei dieser selbst in die Schule gehen mußten; doch nicht indem wir nun sklavisch ihre Werke, sondern indem wir ihre Art des Schaffens nachahmten, die ihrer Natur angepaßt gewesen war. Mit einem Wort: wir sollten es wagen, so originell zu sein wie die Hellenen; ihr Mut dazu, ihre selbstbewußte naive Originalität sollte unser Muster sein. Es muß hier gleich von Anbeginn betont werden, daß in Lessing eine felsenfeste Ueberzeugung von der litterarischen Tüchtigkeit und Fruchtbarkeit unserer Nation gelebt hat, diese Ueberzeugung aber zwischen 1740 und 1750 kaum anderswie in ihm entstehen konnte, als aus dem instinktiven eigenen Kraftbewußtsein. Er selbst fühlte sofort: Alles, was ich brauche, ist Entwicklung; Kräfte hab ich genug; dürften sie sich nur rühren! So rief er unsern Landsleuten zu: Glaubt an euch selbst; es steckt etwas in eurer Natur, was verdient, ans Tageslicht zu kommen. Und schrittweise, wie er sich ein geistiges Gebiet nach dem andern unterjochte, um es zu einem fruchtbaren Acker für seine Saat zu machen, ward er zugleich der Lehrer für alle andern darin, wie man das richtig

anzustellen habe. Ueberall suchte er das, was wuchs, aus dem Boden, das Kunstwerk auf seine einfachsten Bedingungen reduziert aus der menschlichen Natur heraus zu erklären, — bis diese übergroße Hellsichtigkeit, zu der er sich durchgearbeitet hatte, ihn bei seinem eigenen Schaffen zu stören begann. Wenn Goethe vom I. Teil seines „Faust“ sagen konnte, es sei dort alles „aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel dem Menschen auch so wohlthun mag“, und wenn gerade die Befangenheit, — während nur die künstlerische Begabung das Richtige treffen läßt, denn die Einsicht kann es nicht, weil sie noch fehlt, — der Menge als das rechte Merkzeichen der Genialität zu gelten pflegt, so wird vergessen, daß gerade die größten Dichter den Trieb haben, sich über die Ursachen ihrer Wirkung Klarheit zu verschaffen. Sofort nach dem Erscheinen der „Räuber“ fühlte Schiller das Bedürfnis, sich vor sein eigenes Werk hinzusetzen und eine scharfe Kritik über dessen Mängel zu schreiben; von Goethe beweisen eine Reihe schlagender Urteile über eigene und fremde Kunstwerke, was für ein phänomenaler Kritiker in ihm steckte; doch er wie Schiller standen schon auf dem Boden, den Lessing ihnen erobert hatte!! Daher die größere Ruhe in ihrer kritischen Bethätigung, während diese bei Lessing eine Leidenschaft war, erzeugt aus dem Gefühl seiner Mission: den deutschen Dichtern einen soliden, anbaufähigen Grund für ihre Arbeiten überhaupt erst zu schaffen. Daher gingen bei ihm kritische und schöpferische That ununterbrochen Hand in Hand, bis die Betrachtung zuweilen überwiegen und die naive Produktion behindern wollte. Lediglich

aus dem Gefühl dieses notwendig resultierenden Unbehagens heraus ist es zu verstehen, wenn er klagt: er müsse alles Poetische „durch Druckwerk und Röhren“ aus sich herauspressen und in seiner übergroßen Bescheidenheit sich gar den Namen eines Dichters absprach. Goethe hat Eckermann gegenüber in seiner großen Weise jenen verdrießlichen Ausspruch abgelehnt, denn „die dauernden Wirkungen“ von Lessings Werken zeugten wider ihn selbst.

**217. „Miß Sara Sampson“.** „Minna von Barnhelm“, „Emilia Galotti“ und „Nathan der Weise“ stehen im dramaturgischen Teile dieses Buches ausführlich gewürdigt; sie sind für das deutsche Lustspiel, die deutsche Tragödie, das deutsche Schauspiel zu Paradigmen geworden von so überragendem Wert und so grundstürzender Bedeutung, daß man alles, was vor 1767 von andern Deutschen da war, als nicht vorhanden austreichen darf, ohne daß unsere heutige Bühne dadurch um ein Jota ärmer würde. Aber vorher schon hatte Lessing seine Reform mit einem Werke begonnen, das nur deshalb in seinem ganzen Verdienst nicht mehr von uns gewürdigt wird, weil der Dichter selbst es mit seinen späteren Leistungen zu sehr übertraf. Er hatte nicht so bald eingesehen, daß die Hauptwirkung der Tragödie durch Erregung von Mitleid zu stande kommt, als er auch schon in „Miß Sara Sampson“ eine für uns damals völlig neue Bühnengattung erschuf: das bürgerliche Trauerspiel. Das heute fast vergessene Stück wurde von der Ackermannschen Gesellschaft in Frankfurt a. D. am 10. Juli 1755 zum erstenmal aufgeführt, und die Zuschauer, wie Hamler an Gleim berichtet, „saßen vier Stunden wie Statuen und zerslossen in Thränen“.

Um das zu verstehen, muß man wissen, welch ein Wagnis jenes Stück bedeutete.

**218. Lillo und Richardson.** Seit den Tagen der Renaissance hatte sich nämlich in den Köpfen der Schulästhetiker die Meinung festgesetzt, daß in die Tragödie ein für allemal nur Fürsten und Helden, der Bürgerstand dagegen in die Komödie, die Bauern in das Schäferspiel gehörten. Es lag hierin ausgedrückt, daß bürgerliche Familien keiner erhabenen Gefühle fähig, ihr Seelenleben der Wichtigkeit und Größe bar, ihre Angelegenheiten zu unerheblich seien, um ernst genommen zu werden. Darum hatten englische Zuschauer vor einem minderwertigen Mährstück, Lillo's „Kaufmann von London“ im Jahr 1731 so gejauchzt, weil sie zum erstenmal Fleisch von ihrem Fleisch auf der Bühne in ernsthaften Vorgängen beschäftigt sahen, während sonst nur Grafen und Barone in der Tragödie herumstolzten, um sich über das komische Bürgerpack im Lustspiel nachher desto gründlicher auszulachen. Es war ein Vorklang zum Emanzipationskampf des „tiers état“, dessen Lärm dann das Ende des Jahrhunderts erfüllen sollte. „Miß Sara“, durch Diderotsche Anregungen gefördert, doch in der Hauptsache in dem Ideenkreise des ersten großen englischen Familienromanes, der „Clarissa Harlowe“ des Richardson sich bewegend, wurde ein Zugstück für alle deutschen Theater, war aber, ganz abgesehen von andern ihm noch anhaftenden Unvollkommenheiten so durchaus englisch geraten, daß ein Engländer, der es sah, wetten wollte, es sei nur eine Uebersetzung. Noch hatte Lessing zu wachsen. Es fehlte die große nationale That des siebenjährigen Krieges, der ein Jahr nach seinem Stück begann; es fehlte die

innige Berührung des Dichters mit dem Preussischen und Alt-Frisischen, es fehlte die aus dieser Berührung geborene „Minna von Barnhelm“, das erste rein nationale Bühnenkunstwerk der Deutschen; es fehlte die „Hamburger Dramaturgie“, um der ganzen Nation die Gesetze zu verdeutlichen, nach denen jenes Lustspiel entstanden war und ähnliches allein entstehen konnte. Denn Lessing, dazu berufen, beides ad absurdum zu führen: die Ueberschätzung rein verstandesmäßigen Regelzwanges nach Gottsched, wie die Ueberschätzung der Phantasie durch seine Antipoden Bodmer und Breitinger, und tief davon durchdrungen, daß nicht die Poetik der Poesie Gesetze aufzudringen, sondern aus der Poesie Gesetze abzuleiten habe, war von vornherein überzeugt, das thörichteste der Dinge sei: „im Namen des Genies allen Regeln den Krieg zu erklären“.

**219. Die Wirkung der Hamburgischen Dramaturgie für den ersten Augenblick** bestand freilich nur in Schädigungen des Dichters. Ob schon er versucht hatte, die braven Hanseaten an ihrem Ehrgeiz zu fassen, als er ihre Stadt glücklich pries, wo die Elenden den Ton nicht angäben, die, „weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken“, wo im Gegenteil „die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung halte und nicht verstatte, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Rabalen und patriotische Absichten ein Gegenstand ihres spöttischen Aberwizes werden“, so hatte dieser Optimismus leider kein zutreffendes Bild des Vorhandenen geliefert. Der Besuch des Nationaltheaters entsprach entfernt den Erwartungen nicht; und die deutsche Produktion vermochte das

Unternehmen nicht zu stützen. Von 51 Spielen des ersten Vierteljahres waren nur 16 von deutschen Verfassern gewesen, und unter diesen die heut längst vergessenen Cronquist, Elias Schlegel, Weiße (auch von Goethe in der „Gellert-Weißeschen Wasserflut“ erwähnt), Sterne ersten Ranges! Von der selbstzufriedenen Nachlässigkeit und Stümperei unserer damaligen Tragiker giebt es eine Vorstellung, wenn wir hören, daß Weiße einen Richard III in die Welt setzte, ohne sich nur die Mühe genommen zu haben, den Shakespearischen überhaupt kennen zu lernen, „Romeo und Julie“ dagegen in Prosa zu einem verbesserten Mährspiel umarbeitete!! Man muß sagen, daß Lessing mit solchen Kollegen noch über Gebühr glimpflich verfuhr. Die Klokische Klique freilich, indem sie einer Niobe gleich die Ibrigen zu schützen suchte, überschwebte das Hamburger Unternehmen im allgemeinen und Lessings Dramaturgie im besonderen mit Ergüssen hämischer Bosheit. Alle jene deutschen Dramatiker waren „gemißhandelte Talente“, denen man „Fesseln zu schmieden“ suche, während eine solche Kritik wie die Lessingische doch „keinen praktischen Nutzen leiste“, so wenig wie die ganze „Sophisterei und Paradoxierwut“, da eben der Bühne doch nicht durch Kritik, sondern allein mit Beispielen zu helfen sei! Dieses dem Begründer des modernen Theaters, dem Verfasser von „Miß Sara Sampson“ und „Minna von Barnhelm“ angedoten, gehört in der That zum Ergößlichsten, was jemals geistige Ohnmacht, vom Reid angestachelt, sich leistete. Schade, daß die heutigen Klöße dergleichen nicht nachlesen; sie alle sind ja „Lessing-blind“ und stolz darauf, es zu sein.

**220. Ausgang.** Eines erreichten Klok und die Seinen immerhin:

dem Nationaltheater in seinem Ruße zu schaden. Seit die Hamburger wußten, daß es schlecht ging, blieben sie erst recht vom Spiel. Die Kasse war bald so leer, daß zum Ballett zurückgegriffen werden und Lessing, um das Publikum für ein Stück wie „Minna v. Barnhelm“ schadlos zu halten, den gefallen Vorhang über Luftspringern wieder aufgehen sehn mußte! Von einer Auszahlung des ausbedungenen Gehaltes an ihn war keine Rede; die Dramaturgie aber, die er im eigenen Verlag erscheinen ließ, wurde sofort — und auch in Hamburg selbst — nachgedruckt und dieser Nachdruck durch Klotz und die Seinen warm verteidigt. Es ginge nicht an, daß Schriftsteller mit Selbstverlag begännen; überhaupt sei der Nachdruck etwas ganz Gleichgültiges. Lessing warnte, er müsse mit der Veröffentlichung aufhören, wenn nicht Einhalt gethan würde: die Deutschen bewunderten ihren Dramaturgen und kauften den wohlfeilen Nachdruck. So brach er denn seine Besprechungen vorzeitig ab, die nur die ersten 52 Abende (vom 22. April bis zum 28. Juni 1767) umfaßten. Seinem Beispiel folgte das Nationaltheater selbst, in der größten finanziellen Bedrängniß. Im November 1768 wurden die Aufführungen ohne Sang und Klang geschlossen; von Hannover aus, wo sie den Winter über noch gastiert hatte, löste sich im März 1769 die Gesellschaft auf. Adermann, mit einem Teil der ihm treu Gebliebenen, übernahm wieder das Hamburger Institut, zog seinen Stieffsohn Schröder an sich, der zunächst mit dem beliebten Ballett die Sache über Wasser hielt, und starb 1771, nachdem er noch in den Stephanieschen „Werbern“, einem der vielen durch Lessings Beispiel aufgekommenen Soldatenstücke, einen letzten Triumph gefeiert hatte.

Nach des Vaters Tod führte der junge Schröder die Truppe und zwar im Sinne der Hamburgischen Dramaturgie, die nun endlich zu Ehren kam. Seyler aber mit Ethof und andern brachte verschiedene Hoftheater (Weimar, Gotha, Dresden) in Flor, um dann im nächsten Jahrzehnt am Mannheimer Nationaltheater mit seiner Gattin (der früheren Madame Hensel) aufzutreten. Betrachten wir zunächst einmal den Lebenslauf des großen Mimen, der zugleich als Dramaturg, Theaterdichter und Direktor, Charakterspieler und Charaktermensch seinen Namen mit goldenen Lettern in die Annalen deutscher Bühnenkunst eintragen sollte.

**221. Friedrich L. Schröder**, geb. 3. Nov. 1744 zu Schwerin, gehörte zu denen, die sich aus einer „harten Jugend“ emporringen, und hatte mit zwanzig Jahren schon das Unglaublichste durchgemacht. Seine Mutter, schön und begabt, von ihrem Mann, einem lüderlichen und nahrungslosen Organisten, sich selbst überlassen und zunächst durch ihrer Hände Arbeit ihr Brot erwerbend, war endlich auf Ethofs Rat zur Bühne gegangen und schon vier Jahre lang Schauspielerin, als ihr Mann sie in Schwerin Anfang 1744 noch einmal besuchte. Zu Ende des Jahres kam der kleine Friedrich Ludwig zur Welt; ein aufgewecktes und temperamentvolles, bald ein wildes Kind, mit großer Neigung zur Selbstbehauptung und daher ein ewiges Streitobjekt. Denn die inzwischen verwitwete Mutter hatte den Schauspieldirektor Adermann geheiratet, der, sonst gutmütig, gerade gegen seinen Stieffsohn glaubte streng sein zu müssen; und die Mutter hielt aus ehelicher Pflicht zum Vater, nicht zum Sohn.

Mit der Truppe seiner Eltern durchzog der junge Fritz Preußen,

Kurland und Polen, spielte zehnjährig am 10. Juli 1755 in Frankfurt a. O. die Mädchenrolle in „Miß Sara Sampson“, hatte sich in Warschau einmal im Jesuitenkloster versteckt, um Katholik und selbständig zu werden, und war schließlich in Königsberg, während die Eltern weiterzogen, in einer Schule zurückgelassen worden, die ihn, da das Kostgeld ausblieb, erbarmungslos auf die Straße stieß. Niemand nahm sich des trostigen Knaben an. Bei einem „versoffenen Schuster“ fristete er lange Zeit kümmerlich sein Leben; doch Schnapstrinken und kleine Entwendungen, die Körper und Charakter von Schwächeren frühzeitig würden gebrochen haben, alles überstand er.

Endlich kam Geldhilfe von den Seinen. Er stieg in ein dürftiges Fahrzeug, um nach Lübeck zu segeln, erlitt Schiffbruch wie Robinson Crusoe und trock am Schluß des Abenteuers halbnacht bei Travemünde ans Land. Die Eltern waren ausnahmsweise in Süddeutschland; Friß mußte sich durch die ganze Länge des Vaterlandes hindurchsetzen, um sie zu erreichen.

In diesem Hausstande sah nun der kluge Bursch mit offenen Augen alle möglichen Kunstprodukte entstehen und werden, vergehen und dauern, und man darf ihm glauben, daß seit seinem zehnten Jahr seine Ansichten in Theatersachen feststanden. Die Mutter, unermüdlich in geistiger Förderung des Ganzen, bald Prologe schreibend, bald Rollen einübend; der Stiefvater kein Theoretiker, doch ein starkes Talent, nach des Sohnes Ausspruch der einzige vollendete Komiker, den er jemals gesehen, weil er stets wahr und von jeder Uebertreibung fernblieb. Und doch wissen wir, daß Friß Schröder, der sein Muster nie erreicht haben wollte, gerade seines

Maßhaltens, seiner feinen, bescheidenen Kunstmittel wegen als Charakterdarsteller berühmt wurde.

Früh schon hatte der Knabe großes Geschick für den Tanz gezeigt, und das von ihm geführte Ballett, mit glänzenden Einnahmen, wurde bald eine Hauptstütze der Adermannschen Direktion. Gleichwohl ward ihm die Gage, die er als Miterwerbender forderte, vom Vater verweigert. Erwachsen dann etwas lang und hager, schien er fürs Liebhabersfach nicht recht geeignet. Doch sein glänzender Intellekt, der ihn im Bewußtsein schärferen Urteils und besseren Rechtes so oft in Streit mit langsamer Denkenden gestürzt, ihn mit den Eltern mehr als einmal ganz verfeindet, einem subsistenzlosen Leben mit hohem Spiel, Ehrenhändeln, ja Verhaftung (weil er gegen den ausfallenden Stiefvater den Degen zog) preisgegeben hatte, sollte ihm auch seinen wahren Beruf zeigen und trotz allem einer glänzenden Laufbahn zuführen.

222. Die Shakespearereübersetzung von Wieland war 1762—66 erschienen. Sie war nicht vollkommen, doch gut genug, um von Lessing in seiner Dramaturgie allen denen empfohlen zu werden, die gleich Herrn Weiße, dem Verfasser von Richard III, keinen Gebrauch von ihr gemacht hatten und sicher die Grundlage für die spätere sogenannte Schlegel-Tiedtsche Ausgabe. Sie fiel dem achtzehnjährigen Schröder in die Hände. „Er verschlang sie und machte sie zu seinem Handbuch.“

Besonders wirkte zunächst auf ihn der britische Humor, dem er sich im Innersten nah verwandt fühlte. Als bei Gründung des Hamburger Nationaltheaters Friß Schröder nach Frankfurt a. M. zu der Kurzschen Gesellschaft abschwenkte und „Papa Bernardon“, ein begeisterter An-

hänger der Stegreifkomödie, ihm klar machen wollte, daß ein rechter Künstler sich nur erniedrige, wenn er Auswendiggelerntes hersage, während er zum Improvisieren doch schöpferisch sein müsse, — da spielte Fritz einen Abend Komödie aus dem Stegreif und zwar so lustig, daß die Frankfurter aus dem Lachen nicht herauskamen und das Stück eine Stunde länger dauerte, als vorgesehen war, — ein Beweis von vielen, daß beim „freien Spiel“ eben alles aus Hand und Band geht.

**223. Marinelli** in Lessings „*Emilia Galotti*“, 1772 von Schröder ausnahmsweise übernommen, sollte diesen seine Begabung fürs Charakterfach entdecken lassen. Er war damals schon (nach Adermanns Tod) selbständiger Direktor in Hamburg, ließ den neu aufkommenden Dichtern Goethe, Lenz, Klinger alle Beachtung widerfahren, setzte den zusammengestrichenen „Götz“ in Scene, doch mit innerem Widerstreben gegen die lose episch-dramatische Form. Er hatte Lessing bei dessen Besuch in Hamburg im Winter 1766/67 persönlich kennen gelernt, hatte die Dramaturgie mit begeistertem Eifer, dann auf sie hin das Theater der Griechen studiert und wurde nun auf diesen Grundlagen der, als den die deutsche Litteraturgeschichte ihn kennt: der erste praktische Verkünder des großen Briten in Deutschland.

**224. Hamlet und Falstaff.** Einmal schon, in der Heufeldschen Bearbeitung, war „*Hamlet*“ in Wien aufgeführt worden, und Schröder hatte diese Bearbeitung zufällig auf einer Kunstreise, die ihn nach Prag führte, dort von der Brunianschen Truppe spielen gesehen. Er selbst machte sich jetzt an die Zurichtung Shakespearischer Dramen für die Hamburger und begann seinen Cyclus, ebenfalls mit dem Dänen-

prinzen, am 20. September 1776, einem für die deutsche Bühne ewig denkwürdigen Tage. Brockmann spielte den Helden, Schröder den Geist, um später auch als Hamlet den abgegangenen Brockmann zu übertreffen. Es folgte Othello, mit Schröder als Iago. Dies war für die Hamburger fast schon zu viel; die Ohnmachten unter den Zuschauerinnen nahmen kein Ende. „*Macbeth*“ konnte nicht gegeben werden, weil Bürger die versprochene Uebersetzung nicht lieferte; dafür kamen „*Der Kaufmann von Venedig*“ und „*Die Komödie der Irrungen*“ heraus. Richard II ließ kalt; Heinrich IV mit Schröder als Falstaff, beide Teile für Einen Theaterabend zusammengezogen, erlitt eine völlige Ablehnung. Doch jetzt zeigte sich der ganze Mann. Mit der ihm eigenen ruhigen Hartnäckigkeit trat er am Schluß der Vorstellung an die Rampe und verkündete dem Publikum: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeares, welches Sitten schildert, die von den unserigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt.“ Er hielt das Stück mit Opfern, — denn die Kasse blieb leer, — auf dem Spielplan, und erst die Berliner, trotz eines schlechteren Ensembles, als in Hamburg vorhanden gewesen war, erwiesen dem Künstler die unverhoffte und herzerquickende Genugthuung, seinen Falstaff zu verstehen. Nun machte er sich an „*König Lear*“.

**225. Sturm und Drang.** Aber der Stein, so kräftig angestoßen, war ins Rollen gekommen und die Wirkung zunächst für den Urheber der ganzen Bewegung, für Lessing, niederschmetternd. Er hatte das Studium Shakespeares empfohlen; studiert wurde der nun, aber man brachte nicht Lessings Verständnis

für dramatische Baukunst mit hinzu. Man machte sich keinen Begriff von den Bedürfnissen und der Einrichtung der englischen Bühne; man überjah die strenge Einheitlichkeit der Handlung bei Shakespeare, während der Schauplatz durch Ummenden eines beschriebenen Brettes, ohne Fallen des Vorhanges wechselte, und fing nun an, bunte Bilder mit einer Sorglosigkeit aneinander zu reihen, die dem großen Muster niemals würde beigefallen sein. Aus dem Sinne Lessings heraus urteilte Herder, als Goethe ihm seinen „Götz“ zeigte: „Shakespeare hat euch ganz verdorben“. Alles mühsam Aufgerichtete schien gefährdet, wenn nicht zerstört, seit 1773 das Werk im Buchhandel erschien und wahre Jubelchöre in ganz Deutschland erweckte. Die Frische dieser unbändigen poetischen Kraft, dieses satte Kolorit, diese Anschaulichkeit bei Wiederbelebung guter altdeutscher Sitten bezauberte das Publikum, und nur der verständige Wieland warnte noch in seinem „Merkur“, daß der Dichter eines Tages über die Regeln des Aristoteles anders und besser werde denken lernen.

Es ist vielleicht ein Glück für beide Dichter gewesen, daß Lessing die bitterböse Kritik, die er über den „Götz“ auf der Zunge hatte, zurückhielt. Von ihrer Absicht kann man sich einen Begriff aus der aufbewahrten Frage bilden: „Er füllt die Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke. Wer? Etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialoge bringt und das Ding für ein Drama ausschreit?“ Hätte Lessing diese Frage öffentlich beantwortet, er würde wohl den Götz in den Augen der Zeitgenossen zu entwerthen vermocht, aber den mit Naturgewalt ausbrechenden „Sturm und Drang“ trotzdem nicht zurückgehalten haben. So schwieg

er, gewiß aus aufrichtiger Achtung vor Goethes unverkennbarem Genie. Mit seinem sicheren Verständniß für das werdende unterließ er das, was Schiller gegenüber Gottfried Bürger that. Was hat diese vernichtende Rezension über Bürgers Gedichte, so wundervoll sie sich liest, gefruchtet? Sie hat einem echten Poeten das Herz gebrochen; überzeugt hat sie nur wenige. Den Schwärmer Lenz würde auch kein Lessing davon abgebracht haben, seinen unreifen Naturalismus zu predigen und soziale Themata in formlosen Dramen zu behandeln, noch Gerstenberg davon, seinen „Ugolino“ (mit dem Hungerturm) zu verbrechen und ein im Roman schon peinliches, auf der Bühne geradezu quälendes Motiv eintönig für einen ganzen Theaterabend auszubenten.

**226. „Die Räuber.“** Am 15. Februar 1781 starb Lessing; im selben Jahr erschienen „Die Räuber“ im Druck. Was würde der Dramaturg wohl empfunden haben beim Lesen der Worte, daß Gesetze noch keinen großen Mann erzeugt, dagegen oft schon zum Schnecken- gang verdorben hätten, was ohne sie Adlerflug würde geworden sein, — sodaß alles, was ihn am Götz bereits empört hatte, mit verstärktem Nachdruck unter dem Jauchzen großer Zuhörerschaften wiederkehrte? Es ist richtig, daß Schiller seinem eigenen, in den „Räubern“ abgelegten Bekenntnis zum Troß, geleitet allein von seiner sicheren dramatischen Begabung, seinem Werk eine viel größere Bühnenmäßigkeit gab, als es Goethe vermocht oder angestrebt hatte. Doch die Wirkung war dieselbe. Alles, was „Originalgenie“ heißen wollte, warf, wie das heute noch gewisse „Moderne“ machen, alle Regeln als „erkünstelt“ beiseite. Auf „Die Räuber“

pochend, durch deren Aufbau sie sich eigentlich widerlegt hätten fühlen sollen, blickten sie mit Verachtung auf Aristoteles und die „Machwerke“ der griechischen Klassiker herab. Sehen wir uns nun die Bühne, auf der jenes berühmte Theaterereignis am 13. Januar 1782 von 5 Uhr nachmittags ab sich vollzog, einmal näher an.

**227. Mannheim.** Die in der Rheinpfalz dicht an der Mündung des Neckar belegene Stadt war mehr als ein halbes Jahrhundert lang Residenz der pfälzischen Kurfürsten gewesen, als diese sich mit der Heidelberger Bürgerschaft uneinigt und das Schloß ihrer Väter als Wohnsitz aufgegeben hatten. Im Jahr 1778 war der Kurfürst aber als Erbe von Bayern nach München übergesiedelt, alles was zum Hof gehörte, Beamenschaft, Adel und Luxusgewerbe, vier- bis fünftausend Personen im ganzen, war mitgezogen, und die Blüte der Stadt schien geknickt. Um sie einigermaßen für den Verlust zu entschädigen, gründete der Kurfürst das Mannheimer „Nationaltheater“, das am 7. Oktober 1779 mit einem Goldonischen Lustspiel eingeweiht wurde.

**228. Dalberg.** Die Intendanz führte ein junger Reichsfreiherr, Wolfgang Heribert von Dalberg, ein kunstsiniger und für seine Zeit verhältnismäßig vorurteilsfreier Mann, aber auch nicht mehr. Er erwarb sich das Verdienst, auf die Empfehlung des Mannheimer Buchhändlers Schwan, „Die Räuber“ zur Aufführung anzunehmen und sich zu weiteren Versuchen mit dem Verfasser bereit zu erklären. Aber dieses Anerbieten, das auf den in unerträglichen äußeren Umständen als Regimentsfeldscheer in Ludwigsburg schmachtenden Schiller eine hinreißende Wirkung übte, war nicht

so ernst gemeint gewesen. Dem Freiherrn war es nur um „Die Räuber“, nicht um ihren Dichter, und dessen Notlage ihm so durchaus gleichgültig, daß er seinem Grundsatz, für bereits gedruckte Stücke kein Honorar zu bewilligen, auch in diesem Falle treu blieb. Schiller kam für geliehenes Geld heimlich aus Württemberg zur Aufführung herüber, und es dürfte sicher nicht auf Dalbergs Anregung zurückzuführen sein, wenn er am selben Abend, der die Mitwirkenden gesellig vereinte, durch Schwan im Auftrag der Theaterkasse „vor die Reißkösten 44 Gulden“ vergütet erhielt.

**229. Jßland.** „Die Räuber“ in Mannheim sind oft der größte Theatererfolg genannt worden, den unser deutsches Drama bisher zu verzeichnen gehabt hat. Das waren sie an jenem Nachmittag, in Ansehung der ersten drei Akte nicht. Das Publikum, obschon es zum Teil aus verschiedenen Nachbarstädten eigens herübergekommen war, um das berühmte Stück zu sehen, blieb ruhig und kalt vor den Tiraden Karl Moors und der Geschichte Kosinskis, bis im vierten Akt das Spiel des Franz einschlug und zündete. Jßland, gleichaltrig mit dem jungen Dichter, war damals noch schwächling, das Gesicht blaß und mager, und es soll einen tiefen Eindruck auf die Zuschauer gemacht haben, als im fünften Akt, da die Gewissensqual den Zweifler zu schütteln begann, dessen ausdrucksvolles geisterbleiches Antlitz vom grellen Schein der Lampe beleuchtet wurde, die er in Händen trug. Ein Augenzeuge schilderte die Wirkung der den Bösewicht ereilenden Nemesis folgendermaßen: „Das Theater glich einem Irrenhaus, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen

Sonntags den 13. Jänner 1782

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführt

# Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mann-  
heimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn  
Schiller neu bearbeitet.

## Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor	:	Herr Kirchbäcker.
Karl, ] seine Söhne	:	Herr Boed.
Franz, ]	:	Herr Island.
Amalia, seine Nichte	:	Mad. Toscani.
Eplegelberg, }	:	Herr Pöschel.
Schweizer, }	:	Herr Weil.
Grimm, }	:	Herr Rennschüb.
Schusterle, }	:	Herr Frank.
Roller, }	:	Herr Toscani.
Rajmann, }	:	Herr Hetter.
Kojinsky, }	:	Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns	:	Herr Meyer.
Eine Magistratsperson	:	Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener	:	Herr Bachhaus.
Ein Bedienter	:	Herr Epp.
Räuber.	:	
Wolf.	:	

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 Fr.
In die übrige Bänke	24 Fr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 Fr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stocks	15 Fr.
In die Seiten-Bänke allda	8 Fr.

Wegen Länge des Stücks wird heute präcise 5 Uhr angefangen.

Verkleinerte Kopie des Theaterzettels der ersten „Räuber“-Aufführung.  
Das Original befindet sich im Besitze des Herrn Prof. Dr. Rudolf Gendle in Berlin.  
Man beachte die Rückseite.

## D e r Verfasser an das Publikum.



**D**ie Räuber — das Gemählde einer verirrtten großen Seele — ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben — verloren — zügelloses Feuer und schlechte Kammeradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Laster zu Laster, bis er zuletzt an der Spitze einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häuften, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweiflung — doch erhaben und ehrwürdig, gros und majestätisch im Unglück, und durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. — Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben.

Franz Moor, ein heuchlerischer, heimtückischer Schleicher — entlarvt, und gesprengt in seinen eigenen Minen.

Der alte Moor, ein allzu schwacher nachgebender Vater, Verzärtler, und Stifter vom Verderben und Elend seiner Kinder.

In Umarmen die Schmerzen schwärmischer Liebe, und die Folter herrschender Leidenschaft.

Man wird auch nicht ohne Entsetzen in die innere Wirthschaft des Lasters Blicke werfen, und wahrnehmen, wie alle Vergoldungen des Glücks den innern Gewissenswurm nicht tödten — und Schrecken, Angst, Reue, Verzweiflung hart hinter seinen Fersen sind. — Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach, und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht, auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen, und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.

fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten einer Ohnmacht nahe, zur Thür. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.“ Ein neuer „Mond mit blechernem Spiegel“, vor 12 Gulden 18 Kreuzer, hatte nicht wenig zum Erfolge beigetragen. Er lief, — der sehr zufriedene Dichter hat ihn selbst beschrieben, — so, „wie er noch auf keiner Bühne gesehen war, gemächlich über den Theaterhorizont und verbreitete nach Maßgabe seines Laufes ein natürliches schröckliches Licht in der Gegend.“

**230. Schröder in Mannheim.** Wir werden über den Erfolg Ifflands als Franz Moor nicht weiter erstaunen, wenn wir hören, daß anderthalb Jahre vor den „Räubern“, im Sommer 1780, Friedrich Schröder, auf der Durchreise von Wien nach Paris, am Neckar gastiert und zum erstenmal ein Shakespearisches Stück auf die Mannheimer Bühne gebracht hatte. Neun Rollen spielte er, darunter Hamlet und Lear. „Er trat auf,“ sagt Iffland, „in der ganzen Kraft, Eigenheit und Vollendung seines Genies. Dies hatte noch niemand gesehen, empfunden. War es ein Wunder, daß ich, wenn ich neben ihm auftreten mußte, nur Worte herjagen, Hände bewegen, kommen und gehen konnte? Er wandte sich daher freundlicher zu Weils fröhlichem Genius, der weniger von Zartheit des Gefühls bestürzt und eben deshalb unbefangener seinen Wert entwickeln konnte, als es mir möglich war.“

**231. Realistischer Stil.** Die Wirkung insonderheit des Lear soll so mächtig gewesen sein, daß Jahre vergingen, ehe ein Mannheimer Schauspieler es wagte, die Rolle zu spielen. Doch Iffland, der seinen Schröder bereits von der Ethoffschen

Truppe her kannte, besaß den richtigen Instinkt, ihn zu seinem Ideal zu wählen. Wir kennen bei Schröder die künstlerische Bescheidenheit der Mittel; so verschmähte es nun auch Iffland als Franz, durch das Judaszeichen der roten Haare und weitere Verhäßlichung in Kostüm und Maske das Grelle noch zu unterstreichen. Indem er sich vielmehr zum „psychologischen Verteidiger“ jenes widerwärtigen Charakters machte und in den ersten Akten sein Spiel zurückhielt, wirkte zuletzt der Ausbruch seiner Gewissensangst um so furchtbarer. Was Ethof geworden sein würde, wenn er schon Shakespearische Aufgaben zu bewältigen gehabt hätte, läßt sich nicht sagen. Doch Schröder und Iffland wurden die Begründer jener Schule in Deutschland, die im Gegensatz zu hohen Gebärden, vollbäutiger Deklamation, gespreiztem, humorlosem Behaben, vielmehr durch Einfachheit und Wahrheit zu erfreuen sucht und in Mannheim auch niemals ausgestorben ist. Noch heute wirkt dort ein Veteran, Jacobi, den ein ganzes Geschlecht als ausgezeichneten Shakespear-Darsteller bewunderte, und neben ihm ein junger Schauspieler, Hans Godeck, der nicht bloß in Gesichtszügen und langer Gestalt, sondern ganz besonders durch die proteische Wandlungsfähigkeit, mit der er künstlerisch in jede fremde Haut zu schlüpfen weiß, wie durch die natürliche, seelenvolle Schlichtheit seines Tones ein direkter Nachkomme von Schröder zu sein scheint. Diesem waren, — wenn er schon nichts verderben konnte, was er überhaupt in die Hand nahm, — doch gewisse Rollen versagt, die vor allem das erfordern, was die Französinen „charme“ zu nennen pflegen; dafür gelang ihm alles Charakteristische desto vortrefflicher.

**232. Schillers Abschied.** In-

zwischen waren „Fiesko“ und „Luise“ (jetzt „Kabale und Liebe“) entstanden und ihr Urheber vom Freiherrn von Dalberg zum „Theaterdichter“ der Mannheimer Bühne bestellt worden. Er sollte 300 Gulden festes Gehalt, von jedem seiner neuen Stücke den Ertrag einer Benefiz-Vorstellung erhalten und berechnete, sanguinisch wie alle seinesgleichen, schon ein Jahreseinkommen von 12—1400 Gulden, aus denen schließlich doch nur 500 wurden. Merkwürdig, daß Schiller in diesen Irrtum verfallen konnte, nachdem er Dalbergs Natur doch sofort dahin erkannt hatte, daß auf ihn „nicht zu bauen“ sei. „Der Mann ist ganz Feuer,“ schrieb er, „aber leider nur Pulverfeuer, das plötzlich losgeht und ebenso schnell wieder verpufft.“ Er sollte die glatte Doppelzüngigkeit vornehmer Pfälzer bald genug empfinden, wie vor ihm Lessing, als er aus der Behaglichkeit seines einen Ehejahres vom Freiherrn v. Hompesch nach Mannheim geheßt und genarrt worden war. So ließ denn, trotz der beiden Arbeiten, die Schiller lieferte, — von denen „Fiesko“ im Januar 1784, „Kabale und Liebe“ 15. April desselben Jahres über die Bretter ging und einen durchschlagenden, „Die Räuber“ noch überbietenden Erfolg hatte, — der andern Sinnes gewordene Dalberg schon im Sommer bei ihm anklopfen, ob er sich nicht wieder „der Medizin zuwenden“ wolle. Diese diplomatische Kündigung, die an gewisse Korpsbefehlshaber erinnert, die noch während des Manövers irgend einen unglücklichen Major, der „abgehalftert“ werden soll, fragen, ob er schon einen Käufer für sein Pferd hätte, wurde vom ausnahmsweise harmlosen Schiller nicht gleich verstanden, bis er durch das ohne Sang und

Klang erfolgte Erlöschen seines Kontraktes am 31. August 1784 anders belehrt wurde. Er ist dann noch bis zum Frühjahr 1785 unter sehr drückenden Umständen in Mannheim verblieben. Nur die Gutherzigkeit der wackern Bürgerleute, bei denen er wohnte, verhalf ihm dazu, sich loszulösen und das Asyl bei Körner in Dresden beziehen zu können.

**233. Weimar.** Wir haben die Truppe des verflorenen Hamburger Nationaltheaters bis Hannover begleitet. Hier wurde die Seyler-Ethofsche Abzweigung von einer ehrenvollen und willkommenen Einladung nach Weimar erreicht. Die Rochsche Gesellschaft, die zuletzt regelmäßig dort gespielt hatte, war nach Berlin übergesiedelt; so ließ die kunstsinrige Herzogin Amalie an Seyler und Ethof das im unteren Saale des Weimarischen Residenzschlosses eingerichtete Theater anbieten, wo dreimal wöchentlich vor dem Hof gespielt werden sollte. Die Stellung war durchaus höfisch; Eintrittsgelder von städtischen Zuschauern durften nicht erhoben werden.

Die Eröffnungsvorstellung am 22. Mai 1772 ist uns von Großmann beschrieben worden. Es wird Ethof dabei der nicht unberechtigte Vorwurf der Rollensucht gemacht, da er in „Miß Sara Sampson“ immer noch den Mellefont gab, — während der junge Brandes den alten Sampson zu spielen hatte, — und neuere Dramen wegen seines abnehmenden Gedächtnisses überhaupt nicht zur Aufführung kamen. Der ganzen Herrlichkeit machte jedoch der Schloßbrand vom 6. Mai 1774 ein Ende. Die Schauspieler waren froh, in Gotha Unterschlupf zu finden, wo Gotter ein deutsches Liebhabertheater unterhielt, während der Hof ein französisches pflegte. Dort ist dann, während Seyler das



Heinrich Gottfried Koch

1703—1775

Nach einem Stich von Baufe, 1785.



**Carl Theophil Döbbelin**

1727—1793

Nach Chodowietz's Zeichnung

gestochen von D. Berger, 1779.



**Karoline Döbbelin**

1758—1828.

Nach H. W. Tischbein's Gemälde

kursächsisches Privileg erwarb und nach Dresden=Leipzig übersiedelte, Ethof die letzten Jahre seines Lebens Hoftheaterdirektor gewesen.

**234. Goethe in Weimar.** Sobald der Dichter des „Götz“, des „Werther“ und des „Urfaust“ aus seiner Heimat 1775 nach Thüringen übergesiedelt war, um die Erziehung des jungen Großherzogs August Wilhelm zu vollenden, wurde Jahre hindurch seine poetische Kraft für das Weimarer Hof=Dilettantentheater mobil gemacht, und die Reihe jener Gelegenheitsstücke entstand, die wir heute als Goethes schwächste Leistungen ansehen. Dem Zuge der Zeit entsprechend, die mitsamt dem sechsfüßigen, gereimten „Alexandriner“ die ganze Verssprache für die ernste Bühne verwarf und nicht merkte, daß derselbe Lessing, der in jenem hauptsächlich die Steifheit und Ausdruckslosigkeit des „sterbenden Cato“ bekämpft hatte, eben in seinem „Nathan“ das neue Ideal des „Blankverses“ aufzustellen sich anschickte, war auch „Iphigenie“ von ihrem Dichter zunächst in Prosa verfaßt und die erste Prosaaufführung am 6. April 1779 mit Goethe als Orest, Corona Schröter als Iphigenie, Prinz Konstantin als Pylades veranstaltet worden. Dann zog sich Goethe, der Mittelpunkt dieses ganzen Treibens, zurück, um sich der Verwaltung des Landes zu widmen. Um die Lücke auszufüllen, wurde der in Dresden spielende Bellomo mit seiner Truppe für acht Jahre nach Weimar verpflichtet, scheint sich aber besondere Liebe nicht erworben zu haben; denn als Goethe 1788 von seiner italienischen Reise heimkehrte, wurde ihm die Oberleitung eines zu gründenden Hoftheaters angetragen, dem er tatsächlich 26 Jahre, von 1790 bis Anfang 1817 vorgestanden hat.

**235. Der idealistische Stil.** Der Zuschuß aus der Weimarer Hofkasse war gering; die beschränkten Mittel, — zumal Herr Rirms, der finanzielle Beirat Goethes, sich die Bildung eines Reservefonds anlegen sein ließ, — reichten zur Gewinnung von Kräften ersten Ranges nicht aus. So richtete denn Goethe sein Augenmerk hauptsächlich auf junge, vielversprechende Anfänger, die sich bei kargem Sold mit der Ehre trösten mußten, einem so vorzüglichen Institut anzugehören, und von denen einige, wie Pius Alexander Wolff und Christiane Neumann (nach ihrem frühen Tode als „Euphrosyne“ von Goethe besungen), vortrefflich einschlugen. Das Hauptmerkzeichen empfing jene Direktion jedoch durch ihren Gegensatz zu der von Wien herüber ins Reich kommenden naturalistischen Spielweise. Denn die ganz ähnliche Bewegung, die wir im Drama neuerdings von etwa 1889—95 durchzumachen hatten, ist nur ein Nachspiel der vor hundert Jahren dagewesenen und die bekannte ästhetische Evolution in Wellenlinien mit Schlag und Rückschlag damals fast programmäßig verlaufen. Der Konventionalismus des in deutscher Sprache schleppenden und bei ernstesten Stoffen unerträglich langweiligen Alexandriners hatte den Wirklichkeitsinn verleht; dann hatte der Wirklichkeitsinn zu Uebertreibung und Ueberladung mit allem möglichen trivialen Alltagskram geführt, und gegen diese Verzerrung und Verballhornung der Natur setzte wieder eine idealistische Richtung ein, die zwar ebenfalls überzeugt war, daß jedes Kunstwerk der Natur ähnlich sein müsse, doch sich dessen ungeachtet klar hielt, wie auf dem Wege aus der Natur durch die Kunst zur Natur zurück ein Idealisierungsprozeß zu

durchlaufen sei. Lessings For-  
derung:

„Kunst und Natur  
Sei eines nur!“

hatte bedeutet; des Künstlers Be-  
mühen sei, der Natur gleichzu-  
kommen. Diesen Imperativ haben  
sich kunstfaule Leute umgekehrt und  
zurechtgemacht in die positive Be-  
hauptung: Natur ist Kunst. Alles  
was zufällig irgendwo vorhanden  
ist, soll ohne weiteres, ohne Be-  
mühen eines Künstlers, an sich schon  
Kunstwert haben!

Zur Bevorzugung solcher, von  
keiner Sühnidee durchleuchteten,  
ganz unhygienisch aufgefaßten, jede  
ethische Verpflichtung negierenden,  
nur aus dem Zufall heraus ent-  
standenen Dramen war die deutsche  
Schauspielerenschaft der Sturm- und  
Drangperiode teilweise bereit, weil  
derartige Stücke die naturalistische  
Darstellungsweise am besten ver-  
trugen. Schröder und Jßland allein  
würden nicht ausgereicht haben,  
jene Kollegenschaft vor völliger  
ästhetischer Verrohung und Ver-  
sumpfung zu bewahren; das hat  
erst Goethe mit seiner Weimarer  
Opposition vermocht; er hat durch  
diese Opposition zugleich die mitt-  
lere Richtung gedeckt und intakt  
erhalten. Die Rückwirkung auf die  
Schaffenden blieb nicht aus. Noch  
1787 hatte Schiller seinen „Don  
Carlos“, um ihn für den deutschen  
Geschmack Bühnenfähig zu machen,  
in Prosa umschreiben müssen; 1797  
fiel er zögernd und mit Zweifeln,  
dann mit wachsender heller und  
freudiger Gewißheit an, seinen in  
Prosa verfaßten „Wallenstein“ in  
poetisch-rhythmische Diktion zu über-  
tragen.

**236. Schiller in Weimar.** Diese  
Erkenntnis, daß „der Vers schlech-  
terdings (d. h. mehr als die Prosa)  
Beziehungen zur Einbildungskraft“

habe, daß der Dichter, sobald er  
den Vers anwende, „unter einer  
ganz andern Gerichtsbarkeit“ stehe,  
daß mit einem Wort der Vers für  
poetische Behandlung große Vor-  
züge besitze, verdanken wir das  
Hauptsächliche: ein deutsches Re-  
pertoire höheren Stiles.

Es ist richtig, daß noch kein  
deutscher Dichter so schmäählich miß-  
verstanden worden ist wie Schiller,  
sodaß schon Hunderte von flachen  
Epigonen sich eingebildet haben,  
ihm nachahmen zu können. Dafür  
wird ein immer tiefer eindringen-  
des Studium seiner Werke wie  
seiner Persönlichkeit auch seine Ver-  
dienste um unsere Bühne mit jedem  
Tage deutlicher machen.

**237. Die Spielweise vor und nach  
1790** läßt sich nun, nachdem wir  
die Reuberin und Koch, dann Ek-  
hof, dann Schröder und Jßland,  
die naturalistische und idealistische  
Richtung erwähnt haben, einiger-  
maßen übersehen. Zu welchen Ab-  
geschmacktheiten der Trieb auf  
„Nachahmung der Wirklichkeit“ bei  
den Wienern führte, beweist u. a.  
Brockmanns Beispiel, der, ein mit  
prächtigen Mitteln ausgestatteter  
Oesterreicher, noch am 20. Septem-  
ber 1776 in Hamburg unter Schrö-  
der einen vortrefflichen Hamlet ge-  
spielt hatte, an der Burg aber nur  
noch für „Würgengel“ zu gebrau-  
chen war. Die machte er freilich  
„herzerschütternd“. „Für etwas  
minder heftige Charaktere,“ sagt  
ein Zeitgenosse, „ist schon sein  
Spiel zu stark, zu übertrieben. Im  
mittelmäßigen Affekt rollt sein Auge  
wild, fürchterlich umher.“ Dennoch,  
vielleicht auch gerade deshalb, war  
Brockmann sehr beliebt bei den  
Wienern. Ueber eine Aufführung  
der „Emilia Galotti“ berichtet  
Frau Eva König, Lessings spätere  
Gattin, die sich ihrer Seidenfabrik  
wegen in Wien aufhielt: „Den

Bringen machte Stephanie der ältere, ich möchte fast sagen: so schlecht wie möglich. Stephanie wird täglich affektierter und unerträglicher. Was thut er zuletzt in Ihrem Stücke? Er reißt sein ohnedem großes Maul bis an die Ohren auf, streckt die Zunge langmächtig aus dem Halse und leckt das Blut von dem Dolche, womit Emilia erstochen ist. Was mag er damit wollen? Ekel erregen? Wenn das ist, so hat er seinen Endzweck erreicht." Wir können diese Frage heut besser beantworten: er wollte „natürlich“ sein, der Wirklichkeit nichts schuldig bleiben. Es war die Wiener naturalistische Schule, die Eva hier in einem Prachtexemplar kennen lernte. Die Absicht: mit greifbaren Gebärden alles dick zu unterstreichen, nichts der Einbildungskraft zu überlassen, nichts, was möglicherweise hätte wirklich sein können, aus Diskretion vorzuenthalten, führt eben gerade so wie die einseitig idealistische Richtung zur Pose, zur Unnatur. Auch alle andern Urtheile über den älteren Stephanie lauten ungünstig. Er hatte sich in jener Zeit gebildet, als aus Frankreich die von Lessing sogenannten „weißen Schnupstücherkomödien“ herüberkamen, um deutsche Theater in ebensoviele Thränenmeere zu verwandeln. Nun heult Stephanie, so sagt eine Wiener Stimme, „heut noch drauf los und sieht dabei aus wie ein alter Korporal“.

**238. Ein Gastspiel.** Erst beim Vergleich mit diesen Mustern merkt man, was für Verdienste sich Schröder und Iffland um unsre Schauspielkunst zu erwerben hatten. Bei soviel Uebertreibungen nach rechts und nach links können unsere gesündesten Ueberlieferungen nur geradewegs von jenen beiden herkommen. Schröder sollte bald auch in Wien seine Triumphe feiern.

Iffland aber ging im April 1784 mit Schiller und seinem Kollegen Beil als Reisegefährten von Mannheim aus nach Frankfurt a. M., um dort bei der Großmannschen Gesellschaft zu gastieren. Da schrieb dem Intendanten Dalberg der begeisterte Dichter: „Noch voll von der Geschichte des gestrigen Abends eile ich Euer Excellenz von dem Triumph zu benachrichtigen, den die Mannheimer Schauspielkunst feierlich in Frankfurt erhielt . . . Das ist zuverlässig wahr, daß Iffland und Beil unter den besten hiesigen Schauspielern wie der Jupiter des Phidias unter Tüncherarbeiten hervorragten. Nie habe ich lebendiger gefühlt, wie sehr jedes andere Theater gegen das unsrige zurückstehen müsse. . . Ifflands und Beils Spiel haben eine wahre Revolution unter dem Frankfurter Publikum veranlaßt. Man ist warm für die Bühne geworden.“ In gleichem Sinn sprach über Iffland die „Frankfurter Dramaturgie“: „Sein Spiel verrät das tiefste Studium der Kunst, und seine Darstellung ist ihr schönstes Meisterstück. Jede seiner Stellungen ist malerisch, jede Bewegung, auch die kleinste, ist überdacht und wahr. Nie entwischt ihm ein falscher Accent, nie übersieht er eine Nuance seines Charakters. Er ist immer mit ganzer Seele bei seinem Spiel, verliert nie den Faden seiner Rolle und sein Ausdruck ist der vollkommenste Kommentar dessen, was er spricht. Auch herrscht durchaus eine gewisse Ruhe und Würde in seinem Spiel, die ihn selbst in leidenschaftlichen Scenen nicht verläßt.“ Der zweite Bericht ist fast noch charakteristischer als der erste, weil er selbstverständliche Dinge, die man heut auch an kleineren Theatern von jedem Darsteller einfach verlangt, als besondere

Heldenthaten rühmt und durchblicken läßt, was man alles in Frankfurt a. M. zu vermissen völlig gewohnt war. Zwei von Mannheim aus mitgebrachte Stücke, Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht“, Schillers „Kabale und Liebe“, vervollständigten jenen Triumph auch nach der litterarischen Seite hin.

**239. Goethe als Lehrer.** Die Probe aufs Exempel: was das damalige Theater an der Schröder-Ifflandschen Richtung besaß, wird jedoch beweiskräftig erst durch ein kostbares Gegenzeugniß über Goethes gelegentliche Fingerzeige. Der junge Genast, Sohn des weimarischen Regisseurs erzählt: „Ich spielte den Hauptmann der Zeno-bia, der den Aurelianus gefangen zu nehmen und nur wenige Worte zu sprechen hat. Mit großer Sicherheit trat ich aus der vierten Kulisse heraus und schritt mit Würde .. Da ertönte es: „Schlecht! So nimmt man keinen Kaiser gefangen. Noch einmal!“ Ich kam also noch einmal, dann zum dritten, vierten und fünften Mal, und immer blieb der Ausspruch derselbe, nur daß er bei jeder Wiederholung markiger wurde. Ganz zerknirscht wagte ich endlich die bescheidene Frage: „Excellenz, wie soll ich's denn nur machen?“ „Anders!“ war die belehrende Antwort. Ja, das war leicht gesagt, aber wie? Mein Herr Papa, der seinen Sitz rechts im Proscaenium hatte, warf mir schon längst ingrimmige Blicke zu; ja, der hatte gut werfen, ich hätte mich lieber selbst hinauswerfen mögen, um der Qual und Schande zu entgehen. So trat ich denn den schauerlichen Gang zum sechstenmal an, um den Willen Goethes nachzukommen und es „anders“ zu machen; aber es blieb beim alten. Da rief der Gewaltige: „Ich werde es dir vormachen.“

Nach einer Weile betrat er in seinem langen blauen Radmantel, den Hut halb schräg auf seinem Jupiterhaupt, die Bühne. Er nahm mir das Schwert aus der Hand, stellte mich als Zuschauer in den Vordergrund der Bühne und kam nun mit einem martialischen Gesicht und — ich kann's nicht anders bezeichnen — mit Hahnenschritten im raschesten Tempo auf den Aurelianus losgestürzt, das Schwert drohend über dessen Haupt schwingend ... Mein Vater wandte sich mit einem sarkastisch-freundlichen Lächeln gegen mich und flüsterte mir über die Achsel zu: „Ich breche dir den Hals, wenn du es so machst!“ Ich stand da wie gewisse Tiere am Berge, der Papa aber fuhr fort: „Wenn wir nach Hause kommen, werd ich dir schon erklären, wie es Goethe meint.“

Der junge Genast mag in der That den braven Imperator gefangen genommen haben, „als wären's eben Psifferling“. Dennoch kann man sich nach dieser kleinen Geschichte einen Begriff davon machen, was an Theatern, die nicht gerade einen Goethe zum Direktor hatten, nach der idealistischen Seite hin durch declamatorisches Pathos und gespreizte Gesten geleistet worden sein mag. Goethe selbst wollen wir die gerechte Anerkennung nicht versagen, daß er im großen Ganzen Schauspieler ausbildete, die andern Bühnen später zur Zierde gereichten, also das Richtige traf, ohne daß ihm doch schon für jeden die besten Muster zugänglich gewesen wären. Vor allem wußte er Iffland, als dieser in Weimar gastierte, sofort nach seinem wirklichen Werte zu schätzen. Nur durch seinen Mangel an Geldmitteln und das viel glänzendere Anerbieten, das den Künst-

ler nach Berlin einlud, ward Goethe verhindert, ihn dauernd an Weimar zu fesseln.

**240. Kostüme und Decorationen** aber lagen um jene Zeit noch mehr im argen. Der Schauspieler Müller, der von Wien aus 1776 „ins Reich“ auf Auschau gesendet worden war und in Hamburg einer Hamletaufführung bewohnte, bewunderte den dumpfen, hektischen Ton, den Schröder als Geist innehielt (er wird noch heute so gegeben), nahm jedoch schon Anstoß daran, daß man den König Claudius „einen reichen gestickten türkischen Talar“ angezogen hatte: In dieser Beziehung wird also die sogenannte „Natürlichkeits“-Richtung wohl ihr Bestes gethan haben. Gebildete Zuschauer begannen den historischen Unsinn im Kostüm als unsachgemäß und störend zu empfinden, und es ist in der That auch nicht einzusehen, weshalb historische Treue die Illusion verringern oder gar aufheben sollte. Sehr richtig bemerkt Karl Frenzel, daß diese Behauptung viel öfter am Studiertisch als im Theater gemacht werde, wo vielmehr gerade die Menge von der glücklichen und passenden Ausstattung eines Dramas den Anstoß für die Phantasie empfangen, mit dem Dichter mitzugehen. Vor dem „Götz“ aber wurden, wie Ed. Devrient sich ausdrückt, „alle Stücke, die nicht antik oder morgenländisch waren, in französischer Hoftracht“, d. h. mit Stöckelschuhen, Degen und Perücke gespielt. Daß es gerade nun Götz gewesen sei, der diesen Gebrauch umstieß, ist freilich nicht erwiesen. Die erste Aufführung fand bekanntlich in Berlin am 12. April 1774 durch die Kochsche Gesellschaft als ein großes Wagnis statt. Der Theaterzettel mußte zu melden, daß Stück solle, „wie man sagt“,

nach Shakespearischem Geichmaß abgefaßt sein. „Auch hat man sich, dem geehrten Publico gefällig zu machen, alle erforderlichen Kosten auf die nötigen Decorationen und neuen Kleider gewandt, die in den damaligen Zeiten üblich waren.“ Trotzdem dürfte die Kostümtreue kaum größer gewesen sein als die Treue gegen den Autor, dessen Name bei der ersten Ankündigung ganz fortgelassen und auf der zweiten „Herr D. Göde in Frankfurt a. M.“ tituliert wurde.

**241. „Der Hund des Aubry.“** Die Goethische Direktion in Weimar sollte 1817 ein tragikomisches Ende nehmen. Die ganze Schillersche Richtung hatte dem Großherzog nie genügt, der ein ausgesprochener Freund der französischen Klassik war und blieb, und seinen Theaterdirektor — denn mehr war ihm Goethe persönlich um jene Zeit keinesfalls — in diesem Punkt nur ungern gewähren ließ. Die schöne und begabte Sängerin Karoline Jagemann war nun nicht sobald des Großherzogs Favoritin und als solche Frau v. Heygendorf geworden, als sie sich auch schon mit allerlei Privatwünschen und Rabalen störend in die Theaterleitung mischte. 1808 hatte Goethe durch das Einreichen seiner Entlassung zwar seine Stellung nur gestärkt, doch bald begann der Kleinkrieg von neuem, bis es 1817 gelang, den Bruch herbeizuführen und den Alten von einem Posten, den er mit unsäglichlicher Mühe vorbildlich und ehrenvoll ausgefüllt hatte, in verletzender Weise zu verdrängen. Ein Schauspieler Karsten hatte sich einen Pudel dressiert und zog in Deutschland herum, diesen Hund in einem dafür eingerichteten Stück auftreten zu lassen. Goethe schlug die Erlaubnis dazu für seine Bühne rundweg ab, und der Großherzog, ein Hundeliebhaber, befahl

die Vorstellung trotzdem. Da rief Goethe: „Bei so viel Verdruss auch noch Schande! Dazu verweigere ich mich. Hat sich kein anderer Sinn festgesetzt, als der, daß man nur das Neue will, wie niedrig es stehen möge — nun wohl dem, der sich loslösen kann von einem Fuhrwerk, das bergab stürzt. Ich aber kann's.“ Er stellte seine Thätigkeit ein und fuhr nach Jena, wohin ihm die Entlassung nachgeschickt wurde.

Seine Direktion, durch gutgemeinte Empfehlung antikisierender Plastik, mag einen neuen schauspielerischen Konventionalismus haben erzeugen helfen. Sicher ist jedoch, was das litterarische Gebiet anlangt, die Behauptung ganz unwahr, daß Goethe sittliche Zwecke für an sich unkünstlerisch gehalten habe. Er war im Gegenteil tief durchdrungen von der alten Aeschyleischen Läuterungs- und Sühneidee und hat solche Idee in seinem ganzen dramatischen Schaffen, im „Götz“ nicht minder als im „Faust“, poetisch bethätigt. Er würde selbstverständlich den Ausschnitt irgend eines rohen Stückes Natur als „Kunst“ abgelehnt haben.

**242. Französische Komödie.** Am 27. April 1784, zwölf Tage nach der Mannheimer Aufführung von „Kabale und Liebe“, fand in Paris ein Theaterereignis statt, das in einer viel entwickelteren, auch litterarisch viel weiter vorgeschrittenen Nation einen zehnfach stärkeren Widerhall wecken sollte: „La folle journée ou le mariage de Figaro“ von Baron Beaumarchais ward nach langjährigen Kämpfen des Verfassers insonderheit gegen den Willen des Königs, endlich am Théâtre français öffentlich aufgeführt.

Es ist natürlich übertrieben, zu sagen, dieses Stück habe die Große Revolution eingeleitet oder gar verursacht. Bühnenstücke schaffen nicht

in solcher Eile soziale Zustände, sie ahmen viel eher welche nach. Und weil „Die Hochzeit des Figaro“ von dem Hochmut wie der Untauglichkeit der damaligen französischen Aristokratie ein nur allzu getreues Bild lieferte, die Satire den Nagel auf den Kopf traf, eben deshalb war Ludwig XVI, — der, nach Unden, sich „nicht als der erste Bürger seines Volkes, sondern immer nur als der erste Edelmann seines Adels“ fühlte, — so sehr gegen die Aufführung eingenommen. Bei dem berühmten Monolog Figaros, der dem unterdrückten, schwer belasteten, nach jeder Richtung am Aufkommen behinderten Bürgertum recht aus der Seele sprach („ich trat mit einer Bewerbung auf, doch mein Unglück wollte, daß ich qualifiziert war; man brauchte einen Rechner, — ein Tänzer erhielt die Stelle“), der alle Beschwerden gegen hochnäsige Begönnerung von Unfähigen, Kabinettjustiz u. s. w. in knappe, dialektisch geschliffene Formeln brachte, hatte der König sofort gerufen: „C'est détestable, . . das wird niemals aufgeführt werden!“ Jahre lang wehrte sich der sonst so schwache Mann, bis Beaumarchais, ein höchst gewandter Diplomat, den Pariser Adel so neugierig zu machen wußte und (nach der Fabel vom Fuchs und Raben) durch den kurzen Satz: „nur kleine Geister ärgern sich ob kleiner Schriften“ die Freigeister derartig fesselte, daß des Königs Verbot allmählich wie ein Frevler an der öffentlichen Freiheit angegriffen wurde. Nachdem noch vier ausdrücklich ernannte Censoren sich hintereinander in Lobredner der beanstandeten Komödie verwandelt hatten, mußte Ludwig XVI nachgeben. Unter einem Andrang zur Kasse, daß mehrere Personen totgedrückt wurden, fand die denkwürdige Aufführung statt, und wie

die Zeitgenossen spöttelten, daß jede der handelnden Personen ein eigenes Laster verkörpere, schlossen sie mit dem beißenden Epigramm:

„Mais pour voir à la fin tous  
les vices ensemble,  
Le parterre en chorus a de-  
mandé l'auteur.“

Es ist ja richtig: Beaumarchais war für seine Person nicht der Meistberechtigte, Moral zu predigen und den Text zu lesen. Doch der demokratische Trotz, der sich immer, und zwar mit Recht, zu regen beginnt, sobald die Aristokraten nichts taugen, dieser Figaro, die Verkörperung unterdrückter Verdienste, die sich nur durch geistige Ueberlegenheit in der Satire Genugthuung holen können, hatte für das ganze Bürgertum Europas etwas Bezauberndes. Schon früh, 1785, erschien das Stück auch auf deutschen Bühnen, eine willkommene Zugabe zum Spielplan, um dann allmählich, bei veränderten Zeiten, seine Schärfe zu verlieren, bis es, abgeblaßt, nur als lustiger Operntext noch genießbar blieb.

**243. Voltaire.** Woher nun eigentlich die große Beliebtheit der Franzosen, während ihr Wesen von dem unsrigen doch so verschieden ist? Hat Lessing ganz umsonst Corneille widerlegt und Voltaire vernichtet? Vergebens eigene Muster aufgestellt? That er unrecht, uns immer wieder auf Shakespeare zu verweisen? Es muß ausgesprochen werden, daß er den großen Briten in einer Beziehung thatsächlich für uns überschätzt hat. Ein so großartiges Beispiel Shakespeare für Charakterzeichnung ist, für aufsteigende Handlung in der Tragödie, für Humor im allgemeinen, so hat er doch nicht den Komödienstil entwickelt, den wir damals gebrauchen konnten. Er war in seinen

Lustspielen so originell wie Aristophanes, der sich ebenfalls einen völlig eigenen, d. h. unnachahmlichen Stil erschuf, indem er seine komischen Personifikationen aus der Wirklichkeit in die Phantasiwelt entrückte. Die ganze Sehnsucht des modernen Publikums geht aber und ging schon vor hundertfünfzig Jahren auf realistische Wiedergabe der Gesellschaft, in der man lebte. Man wollte Boden der Wirklichkeit unter den Füßen haben, wollte Nachbarsleute in ihren vier Wänden sehen, und in dieser Beziehung war Shakespeare eben schon durch Ben Jonsons Komödien „Jedermann hat seine Schwächen“, „Der Teufel ist ein Dummkopf“, „Das schweigsame Weib“ übertroffen worden. Der nächste Satz englischer Lustspieltalente, von 1670—1710, sich auslebend: Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar, verlegte sich die deutsche Bühne durch zu große Unsauberkeit. Da kamen die geschmackvolleren Franzosen mit ihrer behenden Auffassung, ihrer großen Fruchtbarkeit, und während die deutsche Produktion sich nur langsam entwickelte, wurden sie die Beherrscher unseres Spielplanes bis tief in die neue Zeit hinein. Voltaire mit seinen Tragödien, dann Molière und Destouches waren die am Hamburger Nationaltheater meist gespielten Autoren.

**244. Englisch, Französisch oder Deutsch?** Es läßt sich ermessen, wie sehr unser Dramaturg darunter gelitten haben mag, daß gerade Voltaire, den er bekämpfte, doch fürs Repertoire, um die Maschine in Gang zu halten, ganz unentbehrlich blieb. Auch nach Lessing hat es an Opposition gegen den französisierenden Geschmack nie gefehlt, und in anderthalb Jahrhunderten deutscher Theaterentwicklung trat es zu Tage, daß uns, was die Komödie betrifft,

schließlich doch nur aus eigenen Mitteln zu helfen sei. Die Franzosen können unser Ideal nicht sein; aber die Engländer ebensowenig. Langsam zwar, doch immerhin ausreichend, hat Lessings Musterlustspiel Schule gemacht, und heute wissen wir: das Element, von dem eine gute deutsche Komödie lebt, heißt nicht sowohl Wiß, als vielmehr Humor. Es ist nicht vorzüglich unser Verstand, den wir beschäftigt haben wollen, sondern unser Gemüt. Wir verlangen wohl Gelächter, aber nicht ohne Nührung, und vor allem: Behaglichkeit. Sonstige, siegreiche Persönlichkeiten, die sich aus der Fülle ihrer ungebrochenen Kraft heraus frei über Alltagsorgen erheben wie Minna v. Barnhelm und Konrad Holz, das sind unsere echten Lustspielheldinnen und Helden. Selbst Shakespeare ist uns zu wichtig, sein Reichthum erweckt zuweilen den Eindruck des Ueberladenen, wir vermögen solche unaufhörlichen Wißspiele auf die Dauer ebensowenig mit Behagen in uns aufzunehmen wie den unablässigen Intriguenkram von Scribe und Sardou. Beide sind in Bezug auf Technik vorzügliche Lehrmeister und es ist nur gut, wenn deutsche Komöden darin ebensoviel können wie sie; dennoch sind all ihre wißfunkelnden Stücke in unaufhaltsamem Schwinden begriffen, während das eine russische, „Der Revisor“, durch seinen inneren Reichthum, seine komischen Ränze, seine verhaltene Schwermut, seine überlegene, traurig lächelnde und verzeihende Weltanschauung täglich, trotz seiner sechzig Jahre, mehr bei uns an Boden gewinnt. Gustav Freytag zwar verstummte nach seinen so viel versprechenden „Journalisten“, wenn ein französischer „comédien“, durch den Erfolg begeistert, sich erst recht würde ausgelegt haben. Doch

hatten auch wir schon Bühnendichter, die, wie Iffland und Benedix, zugleich fruchtbar und den deutschen Gemüthston für ihre Zeit richtig anschlagend, unsern Spielplan von den Franzosen fast unabhängig machten. Ein Beispiel vor allem aus der neuesten Zeit liefert dann den Beleg, daß ungeachtet alles Blendens für den Augenblick französierende Stücke sich auf der deutschen Bühne nicht halten. Oskar Blumenthal ist niemals geistreicher gewesen als in seinen drei ersten Arbeiten, mit denen er sich das „Deutsche Theater“ in Berlin eroberte: der „Großen Glocke“, dem „Probepfeil“, dem „Tropfen Gift“, alles glücklichen Nachahmungen des französischen Konversations- und Intriguenstückes, — doch trotz lärmender Anfangserfolge heute schon so gut wie vergessen. Dagegen hatte das „Weiße Röhl“, das nicht blasierte Berliner mit Wißgarben zu blenden suchte, sondern Iffland-Benedixsche Behaglichkeit anstrebte, einen Erfolg, den man nur gut heißen kann. Es läßt sich denken, daß dieses wackere Lustspiel (im Verein mit Kadelburg) litterarischer hätte gearbeitet sein können, aber der Ton ist es, der die Musik macht. Diesen Ton gilt es für deutsche Lustspielsdichter zu treffen, und insofern hat unser großer Lehrmeister auf die Dauer doch recht behalten, als er in seinem 17. Litteraturbrief aussprach, daß uns „zu große Einfalt weniger ermüde, als zu große Verwickelung“. —

245. Berlin. In der Preußenhauptstadt, wo vor und nach dem Siebenjährigen Kriege abwechselnd die Schönnemannsche, die Adersmannsche und noch manche andre Gesellschaft sich zeitweise aufgehalten hatten, waren vom großen König eine italienische Oper im noch jetzt stehenden Opernhaus, außerdem eine



Joh. fr. ferd. fleck

1757—1801.

Nach einem alten Stich.



**Luise Fleck**

1777—1846



**Christiane Henriette Koch**

1730— ca. 1790



H. W. Jffland

1759—1814

Nach dem Stich von H. Karcher, 1795.



französische Schauspieltruppe unterhalten worden. Während für beide gegen den Ausgang seiner Regierung hin Friedrichs Teilnahme und damit auch die des Publikums erkaltete, hatten sich zwei massive Erwerbstheater etabliert: Schuch besaß ein Haus am Monbijouplatz, Bergé ein solches in der Behrenstraße. Der Verfall der Schuchschen Truppe (gegen 1770) wurde von einem kühnen und rührigen Theatermann benützt, um in Berlin die Führung zu nehmen.

**246. Theophilus Döbbelin,** 1727 zu Königsberg geboren und in der Neuberschen Schule groß geworden, war ein richtiger Komödiant alten Schlages, wild und excentrisch, immer in Uebertreibung, auch im Alltagsleben mit den Manieren eines Helden aus 'ner „Haupt- und Staatsaktion“. Von außerordentlichem Selbstgefühl, hielt er sich für den ersten Mimen Deutschlands, traute sich alles zu und pflegte, wenn er berühmte Größen zum Gastspiel eingeladen hatte, sie schon vor ihrem Auftreten „niederzudonnern“, indem er ihre Rollen spielte. So gab er 1778 vor Schröders Ankunft in Berlin den Lear, — was ihm freilich beinahe sehr schlecht bekommen wäre, — und machte (1783) Lessings Nathan für achtzehn Jahre unmöglich, weil er die Titelrolle übernahm und natürlich total verdarb.

Sobald er durch Zahlung von 300 Thalern jährlich gleiche Rechte mit Schuch erworben hatte, schloß Döbbelin mit Bergé einen Vertrag zur Mitbenützung seines Hauses. Schuch starb 1771; dessen Witwe bot ihr Haus nun Koch an. Koch kam, spielte mit Erfolg, starb aber schon 1775. Jetzt erwarb der vom Glück begünstigte Döbbelin auch noch das Kochsche Privileg und hatte fortan beide Füße im Steig-

bügel, d. h. das ausschließliche Recht, deutsche Vorstellungen in Berlin zu geben. Der Grund zum kommen: den preussischen Hoftheater war gelegt.

**247. Fleck.** Die Hauptereignisse der Döbbelinschen Direktion waren der stürmische Erfolg der „Räuber“ am 1. Januar 1783, und die Gewinnung von Friedrich Ferdinand Fleck im Lauf desselben Jahres. Dies war einer der gottbegnadeten Schauspieler, bei denen sich Mittel und Geist zur Vollkommenheit ergänzen. „Männlich edle Gestalt,“ so schildert ihn Zffland, „noble Haltung, bedeutender Schritt, ein Feuer werfendes Auge verkündeten auf den ersten Blick den großen Künstler. Ein Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, ein Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß.“ Er soll insonderheit ein wunderbarer Wallenstein gewesen sein. Die Erzählung von dem Traumgesicht und dem „Zeichen“ vor der Lükener Aktion schloß er beinahe flüsternd, mit einem ins Weite gerichteten Blick, wie im Selbstgespräch. Es darf hier erinnert werden, daß ein Moderner unlängst, — um recht natürlich zu sein, versteht sich, — jene Schlüsszeilen wie ein junger Gardefähnrich herunterfrähte: „Und Roß und Raiter . . äh . . sah man niemals wieder.“

**248. Berliner Nationaltheater.** Döbbelin aber, der Glückspilz, hatte nichts Eiligeres zu thun, als sich der Faulheit und hohem Hazardspiel hinzugeben, und würde wohl bald verstanden haben, sich gänzlich zu ruinieren, wenn nicht ein erneuter Todesfall seine „Fortüne“ gemacht hätte. Diesmal war es der große König, der 1786 für immer die Augen schloß, und der stets sprung-

bereite alte Komödiant mußte die Situation sofort zu seinen Gunsten aus. Ob er wirklich vor Friedrich Wilhelm II. unter Verbeugungen jene Ansprache hielt, die er sich vorgenommen hatte und die berichtet wird: „Die deutsche Kunst in silbergrauen Haaren wagt, sich Eurer Majestät heißen Strahlen zu nähern, um eine Erwärmung, deren sie bedarf, zu empfangen, indem seit einem Dezennium die heftigsten Nordwinde auf sie eingestürmt haben“, ob der König ihn wirklich verhindern mußte, in Ohnmacht zu fallen? Soviel steht fest, daß er zwei landesväterliche Mahnungen mit sich fortnahm: erstens nicht mehr Karten zu spielen, und zweitens für gute Tänzer zu sorgen.

Am 5. Dezember 1786 eröffnete Döbbelin seine Vorstellungen im früheren französischen Theater, das nun den Namen „Königl. Nationaltheater“ erhielt, doch der seinen Mitgliedern verschuldete und darum autoritätlose Mann wurde bald durch zuverlässigere Kräfte ersetzt, am 4. Mai 1788 die Direktion an die beiden Professoren Engel und Ramler übertragen. Die Theaterkasse war voll; Lessing, Goethe, Shakespeare und Schiller gaben dem Repertoire ein festes Rückgrat, die Lust- und Schauspiele Kokebues, Jfflands und Anderer Fülle und Rundung. Friederike Unzelmann, Luise Fleck (früher Demoiselle Mühl) und Madame Baranius bildeten „ein weibliches Dreigestirn, wie es keine Bühne jener Tage aufzuweisen hatte“, und 1796 ward auch jene Kraft gewonnen, deren das neue Institut zu seiner Dauer mit festen Traditionen bedurfte.

**249. Jffland in Berlin.** Der Darsteller des Franz Moor war in Mannheim zu hohem Ansehen gelangt, bis Bermürfnisse mit der

Intendanz und die störenden Kriegsläufe am Rhein ihn geneigt machten, dem Rufe nach der Preußenhauptstadt zu folgen. Er war freilich als Schauspieler nicht mehr ganz derselbe geblieben, als der er angefangen hatte, und liebte es nun, auch in ernstern Rollen die Charakteristik mit allen möglichen Einzügen zu überladen, — der Sucht, das Publikum zu überraschen, mehr und mehr verfallend. Dies mag der Grund gewesen sein, weshalb er in Schröders Gegenwart eine gewisse Befangenheit nie ganz los wurde. Denn Schröder blieb seiner Bescheidenheit, dem Zeichnen in großen und einfachen Linien treu bis zulezt. Jffland mußte das, erkannte seinen Meister unbedingt als den Größeren an, doch da er seine geistreichelnde Kleinkunst nicht lassen konnte, schämte er sich und soll einmal auf die Frage, weshalb er nicht wie sonst bei Laune sei, auf Schröders Loge deutend gesagt haben: „die hohe Obrigkeit ist auf Posten“.

**250. Jffland als Dramatiker.** Es bedarf nach diesen Worten kaum noch der Versicherung, daß Jffland ein Mann von außerordentlicher Einsicht war und blieb. Als solcher hat er dem neuen Institut im Lauf seiner achtzehnjährigen Wirksamkeit in jeder Beziehung dauernden Nutzen gebracht, nicht zum wenigsten jedoch durch seine ferngesunden, gemütvollen, dem deutschen Familienleben abgelauchten Stücke, von denen sich „Die Hagestolzen“ und „Die Jäger“ noch heut auf dem Plane halten. Die unglückliche Schlacht von Jena (Oktober 1806) unterbrach jäh den glücklichen Anfang. In den Aufreibungen jener traurigen und verantwortungsreichen Zeit holte der immer thätige Mann sich den frühen Todeskeim. Er durfte den Befreiungskrieg noch erleben und starb



bringung des aufkommenden Neuen fördert.

Noch heutigen Tages empfangen sämtliche ernstern Berliner Theater, ob nachahmend oder opponierend, ihre Signatur durch die Bestrebungen des kgl. Schauspielhauses. Ausgenommen sind das „Residenztheater“, wo in den schönen Zeiten, als Augier, Sardou, Dumas fils noch nicht „abgespielt“ waren, die französische Sittenskomödie ihren Tempel hatte, heut aber im Zeichen Menanders die minderwertige Pariser Boulevardschnurre gepflegt wird, und die Possentheater. Diese verdienen ein eigenes Kapitel.

253. Die Berliner Posse darf wohl mit Recht Adolf Glasbrenner ihren geistigen Vater nennen. Seine kurzen Berliner Skizzen, an die sizilischen „Mimoi“ erinnernd, waren ausgezeichnet durch jenen schlagfertigen, faustischen Dialog, jene „pauke“ Drolligkeit, die dem damaligen Berliner eigentümlich waren. Wenn „Eisensteher Rante“ auch nicht von Glasbrenner selbst auf die Bühne gebracht wurde, so fehrte er doch in hundert Verkleidungen als Schusterjunge, Budiker und Hausknecht zum höchsten Ergözen aller Zuschauer wieder. Durch Angely, dann David Kalisch (1820—1872), den Herausgeber des „Kladderadatsch“ angebaut, errang diese Kunstgattung in ganz Norddeutschland eine derartige Beliebtheit, daß kurz vor dem Kriege von 1870 „Die Mottenburger“ und „Auf eigenen Füßen“ die eigentlichen litterarischen Ereignisse bildeten, — allerdings im Nadir unserer dramatischen Entwicklung. Durch vorzügliche Komiker wie Karl Helmerding und die unvergeßliche Soubrette Ernestine Wegener gestützt, hatte die Posse damals am „Wallnervtheater“, — wo, wie die Berliner zu sagen pflegen, am besten „Ro-

mödie gespielt“ wurde, — die Stätte ihrer Triumphe. Einige unsrer allerersten Kräfte, Georg Engels, Gustav Kadelburg, Franz Schönfeld, Oskar Bleudé, sind dort hervorgegangen. Dann ist jene Kunstgattung mit ihrer meist doch sehr lotterigen Mache, ihren grellen Uebertreibungen, Unwahrscheinlichkeiten und banalen Späßen einer mehr litterarischen Richtung gewichen; denn gegenüber Kalisch, Salinger, Wilde bedeuteten Moser und Rosen schon einen eminenten Fortschritt. Was heut in Berlin sich Posse nennt, sollte eigentlich „Ausstattungsstück“ heißen. —

254. Wien. Es ist bereits erwähnt worden, zu welcher Vorherrschaft das Italienische nach dem dreißigjährigen Kriege an der Donau gelangt war, bis endlich Maria Theresia sich mit aller Energie und Konsequenz des deutschen Schauspiels in Oesterreich annahm. Sie hatte nach zwei Seiten zugleich den Kampf zu führen: einmal gegen die Verwälschung, der ihr kaiserlicher Gemahl, der Lothringer Franz, kräftig Voranschub leistete, dann gegen die Roheit und Zügellosigkeit der Stegreifkomödianten. Bis 1708 bald im Land, bald in Wien herumziehend waren diese endlich im früheren italienischen Spielhause am Kärnthner Thor untergebracht worden; das erste stehende deutsche Theater in Wien gehörte ihnen. Auf Stranitzky folgte dort der begabte Prehauser als „Fakler“ in der Gunst des Publikums, und obschon 1747 ein Schauspieler „aus dem Reich“ das erste regelmäßige deutsche Stück (mit aufgeschriebenem Text) nach Wien brachte und dieses Stück („Die Alemannischen Brüder“) gefiel, saßen die Stegreifkomödianten doch fest im Sattel und schickten eine Truppe nach der andern über die Grenze, um für die gute alte

Sache Propaganda zu machen. Aber Maria Theresia, der besonders der gesucht unanständige Dialog der Stegreiffspieler zuwider war, ließ in ihrer Opposition nicht nach. In ihrem Auftrag setzte Baron von Toppelsti, der statt der wälschen Oper das deutsche Theater übernommen hatte, 1750 etwa die Neuerung durch, daß jeden Donnerstag ein regelmäßiges Stück gespielt würde. Und obwohl das damalige Repertoire, — Uebersetzungen französischer Klassiker und bestenfalls ein Lustspiel der Madame Gottschedin, — selbst für diesen einen Wochentag kaum ausreichte, machte die Neuerung Glück: die Donnerstagsvorstellungen waren immer ausverkauft.

Jetzt griff Maria Theresia durch, entschädigte 1752 die früheren Unternehmer großmütig und befahl: die Schaubühne auf einen gesitteten Fuß zu setzen. Aber unglücklicherweise war das Jahr vorher der Saal des Burgtheaters an eine französische Truppe vergeben worden und — der ganze Adel ging zu den Franzosen über.

Dies dauerte bis 1760, als Maria Theresia, mitten im siebenjährigen Krieg, mit erneuter Anstrengung deutsche Schauspieler aus dem Reich kommen ließ. Da brannte wieder das Kärnthnerthor-Theater ab und die deutsche Bühne, neben den Franzosen an der Burg nur geduldet und stiefmütterlich in Bezug auf Ausstattung bedacht, ward von neuem zum Aschenbrödel.

Jetzt kam Hilfe von zwei Seiten. Einmal regte sich endlich die heimische Produktion und Schriftsteller wie Heufeld (als Bearbeiter Hamlets schon erwähnt) führten den Beweis, daß man, — wie es in einer Wiener Chronik heißt, — „über Lokaltheater lachen könne, ohne die plumpen Ausdrücke eines Hanswurstes oder

Sakerles nötig zu haben“. Sodann wurden mit dem Tode des Kaisers Franz im Jahre 1765 die französischen Schauspieler abgedankt. Im neu aufgebauten Kärnthnerthor-Theater durften sich die Deutschen tummeln, bessere Leistungen drängten die Burleske immer mehr zurück, bis selbst Prehauser sich dazu verstand, in „Miß Sara Sampson“ als Norton aufzutreten, und am 17. Febr. 1776 ließ Kaiser Josef II., der dem ganzen Treiben aufmerksam zugeesehen hatte, durch den Fürsten Rhevenhiller, seinen Oberhofmeister, den deutschen Schauspielern erklären: „daß er das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater erhebe, und daß von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgeratene Uebersetzungen aus andern Sprachen darin aufgeführt werden sollten.“

**255. Die Wiener Burg** ist von jenem denkwürdigen 17. Februar 1776, ihrem Geburtstag, bis heut eine richtige feste Burg echter Kunst und echten Deutschtumes zugleich gewesen. Es haben Zeiten des Glanzes und des Niederganges gewechselt, im ganzen ist die Richtung zur Höhe mit Glück eingehalten worden und kein deutsches Institut an der Donau beliebter als das Hofburgtheater. Gleich zu Anfang bildete freilich die schon beschriebene, von der Lokalposse her aufkommende Spielweise eine schwere Gefahr. Da kam wie gewöhnlich der rechte Mann zu rechter Zeit, um einen Markstein zu setzen und das Ungesunde zurückzudämmen.

**256. Schröder in Wien.** 1778 hatte Frik Schröder als Falstaff und Lear Berlin erobert; im März 1780 rüstete er sich von Hamburg aus zur Reise nach Wien. Brockmann und Frau Sacco, die ihn von früher her kannten, versicherten zwar: die

Tragödie sei des Schröder Sache nicht. Dennoch fühlte sich, da der Ruf des Mannes vor ihm herging, „die alte Schule“ in ihrem Besitzstande bedroht und alle möglichen Verleumdungen wurden in Bewegung gesetzt, noch ehe Schröder auftrat. „Ein solcher Kleinstädter,“ hieß es, „hat die Unverschämtheit, die großen Künstler einer Hauptstadt herauszufordern! Ein norddeutscher Komiker mit bürgerlichen Manieren will den König Lear spielen, die Meisterleistung unsers Brockmann!“ Fürst Kaunitz, der dem Angekommenen Audienz gab, warnte, nicht im „Lear“ aufzutreten. „Unglücklicherweise werden Sie mit Ihren eigenen Waffen bekämpft: Brockmann ist Ihr Schüler!“ „O, Ihre Durchlaucht,“ antwortete Schröder, „der Meister behält sich immer etwas vor.“

Der Abend des 13. April kam. Schröder ward mit eisiger Kälte empfangen, der erste Applaus durch heftiges Zischen unterdrückt. Da, — im vierten Akt will Lear dem blinden Gloster predigen. Brockmann hatte dazu einen Baumstumpf bestiegen, das war als feines Spiel gelobt worden. Schröder versuchte, ihn zu besteigen, — doch die Kräfte versagten ihm. Ein Geschrei des Jubels durchdrang das Haus. Die Schlacht war gewonnen.

**257. Die lieben Kollegen.** Schröder, Unrat witternd, wollte trotzdem weiterreisen. Eine überaus gnädige Audienz bei der Kaiserin (sie starb noch im selben Jahr), ein Ring, eine Bitte brachen seinen Willen. Er gab das Versprechen der Wiederkehr und blieb dann vier Jahre, die erfolgreichsten zugleich und unbehaglichsten seines ganzen Lebens. Denn nun zeigte sich eine tiefsitzende Eigenheit der Wiener Burg: die Rabale, von ihrer häßlichsten Seite. Was Rollen-

neid, was giftige geistige Impotenz, was feige Bosheit ersinnen konnten, wurde diesem Mann angethan, so daß trotz aller Gunst des Publikums und des Hofes der Ekel zuletzt ihn übermannte. Die Wiener Burg wurde wie das Théâtre français von einem Mitglieberausschuß regiert, der in Paris durch höhere Intelligenz und besonders den regulierenden Einfluß der litterarischen französischen Centrale meistens daran verhindert ward, in eigennütziger Kameraderie vollständig aufzugehen, in Wien jedoch diesem Uebel gründlich und wiederholt anheimfiel. Was Schröder durch systematische Abweisung der von ihm eingereichten Stücke, durch absichtlich verkehrte Rollenbesetzung u. s. w. überhaupt an Schabernack gespielt werden konnte, das ließ dieser Ausschuß sich nicht entgehen. Mit einem Wort: Schröder, der geborene und berufene Führer der Wiener Burg, konnte Direktor nicht werden, weil seine Kollegen ihn einfach nicht ertragen haben würden.

Freilich — er war spezifisch norddeutsch; herb in der Pflicht, von sich und andern viel verlangend, ohne Sinn für jene Sorte von „Gemütlichkeit“, die man besser als Lotterei bezeichnet. Er hatte etwas geradezu Bismärdisches in seinem reizbaren Ehrgefühl, ließ sich nichts bieten und gefallen und war trotz aller Freundlichkeit der Gesinnung nur allein durch sein sachlicheres und schnelleres Denken allen denen verhaßt, die gewohnt sind, breit beim Nebensächlichen zu verweilen, die Hauptsache grundsätzlich nicht zu merken, alles schon Erledigte von vorn wieder aufzutischen. Diese werden immer unruhig und zuletzt wütend, fühlen sich in ihren Wichtigkeitsgefühlen zu schwer gekränkt, sobald jemand ihre Weise nicht achtet, sondern statt zu quaken

und zu krebzen, durchgreifen und vorwärts kommen will. Es waren in Wien zuviel Halbe gegen diesen einen Ganzen. Darum schüttelte er nach vier Jahren den Staub von seinen Füßen.

**258. Laube.** Die Wiener Burg hat dann noch manche Direktion gesehen; am berühmtesten war die des Schlesiers Heinrich Laube 1850 bis 1867. Was dramaturgisches Verständnis für des Dichters Werk, was Spürsinn für Entdeckung schauspielerischer Talente, Fleiß und Taft für ihre Schulung betrifft, wird die Laubische Direktion nie wieder von einer andern übertroffen werden. Jeder Autor, der um jene Zeit in Wien ein Stück aufführen ließ, war glücklich, von seiner Art und Weise des Inszenierens zu lernen. Seine besten Kräfte aber suchte er sich bis aus den Reihen der Statisten heraus, manchmal, wie Sonnenthal und Lewinsky, auf ganz flüchtige erste Eindrücke hin. Er war darin der Meinung Goethes, daß auf seinem Hof kein Huhn gadern sollte, das er nicht selbst hätte ausbrüten lassen.

Unsehtbar allein war die puritanische Einfachheit seiner Ausstattung, die mit dem Geiste der vorgeführten Dichtung zuweilen in verblüffendem Gegensatz stand. Es hat mehr als Einen ernüchtert, den glänzenden Fiesko zu sehen und von der Pracht Genuas zu hören — bei fast kahler Bühne.

**259. Förster.** Hierin hat sein Nachfolger Franz v. Dingelstedt gründlich Wandel geschaffen. Von den ferneren Direktoren, Adolf Wilbrandt, Sonnenthal, August Förster, Burckhardt, Schlenther ist besonders das Schicksal Försters interessant, des Mannes, der seinen Herzenswunsch erfüllt sah. Es ließ ihm nicht Ruh noch Rast an seinem herrlichen selbstgeschaffenen Institut,

dem „Deutschen Theater“ in Berlin, die Arbeit dort machte ihm keine Freude mehr. Sein ganzes Sehnen stand nach der Wiener Burg mit ihrem künstlerischen Reiz, ihrer bezaubernden Intimität des Hauses, ihrem kunstfrohen, dankbaren, verständnisvollen, jauchzenden Publikum. Nach Lösung großer materieller und anderer Schwierigkeiten war das Ersehnte endlich gelungen: August Förster gehörte als Leiter der dem Institut wieder an, das ihm seine ersten Lorbeeren geschenkt hatte. Doch das alte Haus stand nicht mehr; das neue, mit nicht sehr günstiger Akustik, war außen prächtig, aber innen dem alten Ideal nicht mehr gleich. In knapp dreiviertel Jahren hatten dem glücklichen Direktor Enttäuschung und Rabalen das Herz gebrochen.

**260. Die Meininger.** Ein Jahr bevor Heinrich Laube von der Direktion des Burgtheaters zurücktrat, kam durch die Ereignisse des Krieges in Meiningen ein junger Herzog, Georg II, auf den Thron, um sich und der deutschen dramatischen Kunst unvergänglichen Ruhm zu erwerben. Nur in Wien, der damaligen Bühnenstadt par excellence, war und blieb das Theater eine Leidenschaft, jeden Wiener ging persönlich an, was seine Lieblinge, die Schauspieler, betraf. In Norddeutschland, abgesehen etwa von Dresden, Leipzig und Hamburg, konnte man die Zustände höchstens „nicht warm, nicht kalt“ nennen. Nur so ist es zu erklären, daß unser stärkstes Bühnentalent, Gustav Freytag, nach seinen „Journalisten“ (1853) dem Lustspiel nichts weiter lieferte.

Die Ursache wird darin zu suchen sein, daß unser öffentliches Leben inhaltreicher und interessanter geworden war, während die Bühne keine großen zeitgemäßen Fortschritte aufzuweisen hatte. Das

stärkste produktive Genie jener Tage, Richard Wagner, verzweifelte darum völlig an der Zukunft des deutschen recitierenden Dramas und konnte sich eine Neubelebung, eine Modernisierung des Theaterwesens zu größerer Frische nur durch eine Kombination verschiedener Künste, vor allem aber nicht ohne Musik und Malerei denken.

Der Herzog von Meiningen, ein historisch durchgebildeter, höchst feinsinniger und kritischer Kopf, war anderer Ansicht. Er kam dahinter, daß man aus dem Vorhandenen, besonders den klassischen Werken, nicht alle jene Wirkungen herausgeholt hatte, die in ihnen steckten, und daß der Grund dafür in einer mangelnden Ehrfurcht gegen den Dichter zu suchen sei. Es war die Zeit, als ein herumreisendes Virtuositentum überall den einzelnen Schauspieler in den Vordergrund des Interesses zu rücken angefangen hatte, zum höchsten Schaden der Gesamtleistung.

Freilich hatte die Einführung Shakespeares in die deutsche Bühne mit sogenannten „Bearbeitungen“ angefangen, die man selbst beim verständigen und wohlmeinenden Schröder (der beide Teile Heinrichs IV auf einen zusammenstrich) heute doch nur Vergewaltigung nennen kann. Gerade der, dem jedermann sich nur mit der höchsten Bescheidenheit hätte nahen dürfen, ward unablässig auf ein Profustesbett gelegt. Wie Christian Fr. Weiße mit „Romeo und Julie“ umsprang, ist berichtet worden, aber Goethe machte es in Weimar um nichts besser mit dieser herrlichen Tragödie, und es war wie das Walten der Nemesis, wenn stümperhafte Regisseure dann ihrerseits den Faust „bearbeiteten“. Einige Sorgfalt wurde nur auf neue Stücke verwendet, die es meistens absolut

nicht verdienten; von den Klassikern galt es ein für allemal, daß sie sich selber helfen mußten. Die schäbigsten Dekorationen mit den verschliffensten Kostümen waren gut genug; blutige Anfänger mußten die zweiten Liebhaber (Mortimer, Bradenburg u. s. w.) herausbombasten; die zum Chor abkommandierten Soldaten schieden sich von der übrigen Komparserie wie Del und Wasser — alles gleich. Die Hauptsache blieb, daß der betreffende Gast seinen „Abgang“ hatte; das Stück selbst mochte sehen, wo es blieb. Es war die Zeit, als Ed. Devrient in seiner Geschichte der Schauspielkunst durchblicken ließ, daß die Dichter doch eigentlich der Darsteller wegen da seien. Kurz: Gleichgültigkeit, Dünkel, Ignoranz und Vorwitz hatten sich verbunden, um einen Schlendrian einreißen zu lassen, den zuletzt nur eine That aufzurütteln vermochte.

**261. Das erste Gastspiel der Meininger.** Diese That wurde von den Meiningern im Jahr 1876, nach Schluß der eigentlichen Spielzeit, in Berlin gewagt. Es stellten sich bei dieser Gelegenheit zwar einige Führer der berliner Berufskritik mit billigen Wizen auffällig bloß; im ganzen erwies der Erfolg sich als durchschlagend. Es war „Julius Cäsar“ von Shakespeare gewählt worden, ein in stillen arbeitsreichen Jahren am heimischen Hoftheater sorgsam vorbereitetes Stück, dem dann noch ein besondrer Glücksfall in Ludwig Barnay einen unvergleichlichen Mark Anton zugeführt hatte. Denn nicht auf Einzel-, sondern auf Gesamtleistungen ging die Tendenz der Meininger, Unterordnung unter eine hohe künstlerische Absicht hieß ihre Parole; nicht Hervorstechen der Teile, sondern Beseelung des Ganzen. Zudem der Meininger Herzog in der

richtigen Erwägung, daß die wertvollsten Dichtungen, weit entfernt, die geringste Sorgfalt zu verlangen im Gegenteil die allergrößte gebieterisch forderten, unsern besten Dramatikern diesen Tribut der Achtung sollte, ihren Bildern einen würdigen und, wenn es nötig schien, sogar kostbaren Rahmen gab, erntete er den Lohn seiner künstlerischen Intelligenz in einer hundertfältig gesteigerten Wirkung. Jetzt erst merkte die Nation, was sie an ihrem „Wallenstein“ besaß. „Die Räuber“, in dieser Inszenierung, mit dieser Beherrschung der Massen, wirkten wie eine Premiere. Und dann wieder, wo durch die Künste der Ausstattung nichts hinzuzugewinnen war, wie z. B. in Shakespeares „Was ihr wollt“, überraschte den Zuschauer ein Zusammenspiel, wie er es bis dahin bloß vom Hörensagen gekannt hatte.

**262. Wirkung der Meininger.** Bierzehnjährige Gastspiele haben diese neue Kunst in alle größeren Städte des Reiches und über unsre Grenzen hinaus zu den Deutschen in Moskau und St. Petersburg, Antwerpen, London und Wien getragen. Der Erfolg ist von Lizmann in knappen Worten dahin gekennzeichnet worden: „Sie haben den Dichter wieder auf den Thron gesetzt, ihn zum Herrscher auf der Bühne gemacht und die Schauspielkunst als die dienende Kunst wieder in die ihr gebührenden Schranken zurückgewiesen.“

Anderß ausgedrückt: Die Meininger haben den Geschmack an unsern Klassikern neu belebt, sie haben uns viele Meisterwerke erst recht zugänglich und verständlich gemacht. Ihnen ist es zu danken, daß in der Zeit der naturalistischen Hochflut in Berlin um das Jahr 1890 „Wallenstein“ am Königl. Schauspielhause, „Faust“, I. und

II Teil, am „Deutschen Theater“ allabendlich übervolle Häuser machten. Sie haben uns ihn, dessen Verschwinden von der deutschen Bühne noch Goethe ganz kühl ins Auge faßte, sie haben uns Shakespeare erst völlig erschlossen und unserm Repertoire dauernd zu eigen gemacht. Daß sie nebenbei nicht auch bahnbrechend als Entdecker dramatischer Talente vorgingen, liegt in der Natur der Sache; denn zuviel Wagnisse mißglückten und die Gastspielreisen mußten rentabel bleiben, um den großartigen Betrieb und die stille Arbeit der Wintermonate daheim zu ermöglichen.

Dennoch haben die Meininger auch nach dieser Richtung hin sich Verdienste erworben. Sie haben Björnson eingeführt, sie haben 1881 dem zehn Jahre hindurch überall abgewiesenen Ernst v. Wildenbruch für seine „Karolinger“ die Bühne geöffnet. Als sie 1890 ihre Reisen einstellten, war ihr hohes Streben geistiges Eigentum der Nation geworden, und wir können stolz auf eine Kultur sein, die durch Beginnkraft, Einsicht und Fleiß eines Einzigen ein kleines Städtchen von wenig über 10 000 Einwohnern zur europäischen Berühmtheit erhob. Der Name Georg II von Meiningen wird unter den Bahnbrechern, die den noblen Ehrgeiz haben, Vorurteile zu besiegen und echter Kunst neue Gebiete zu erobern, unsterblich bleiben.

**263. Berühmte deutsche Schauspieler.** Wir haben Ethof, Fritz Schröder, Jßland kennen gelernt, die goldene Mitte gewissermaßen, zu beiden Seiten von ihr dort die Uebertreibungen der naturalistischen, von der Wiener Stegreifkomödie herstammenden Spielweise, hier aus der Weimarer Schule die Neigung zu Deklamation und Pose. Welche Vorbilder dienten nun den Jüngeren

zum Studium, seit Schröder sich 1798 von der Bühne nach seinem holsteinischen Landgut Kellinggen zurückgezogen hatte, Flect 1801, Iffland 1814 gestorben waren?

Zwei Sterne ersten Ranges glänzten damals in der deutschen Schauspielkunst: Eclair, 1772 in Slavonien geboren, seit 1820 Regisseur in München und besonders groß in Schillerschen Rollen, als Tell und Wallenstein; dann Sophie Schröder, geb. 1781, seit 1804 mit einem Tenoristen Schröder verheiratet. Sie war nicht nur eine große Tragödin, sondern auch von kluger und charaktervoller Art, so daß 1813 in Hamburg der französische Marschall Davout, der die Stadt gegen die Verbündeten zu halten hatte, der mutigen Frau wegen ihrer unbeugsamen patriotischen Gesinnung drohte, sie nach dem Inneren Frankreichs zu verschleppen. Ihre Hauptrollen waren Medea, Lady Macbeth, Merope. Bekannt ist der Ausspruch König Ludwigs von Bayern: „Schröder, was ich am meisten an Ihnen bewundere, ist die Plastik Ihres Oberarmes.“ Noch als steinalte Frau hat sie große Zuhörerschaften durch den Vortrag des winzigen Heinishen Frühlingsliedes hingezogen. Im Gedächtnis der Menschen lebt sie ganz besonders auch als Mutter von Wilhelmine Schröder-Devrient, einer der schönsten und begabtesten dramatischen Sängerinnen, die die Welt mit ihrem Ruhm erfüllten.

Heut noch am öftesten genannt ist jedoch aus jener Zeit (dem zweiten und dritten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts) der Name eines Schauspielers, der zwar wenig in Deutschland herumkam, dafür aber um so tiefere Spur im Gedächtnis der Berliner zurückließ. Das war

**264. Ludwig Devrient, eigent-**

lich holländisch de Brient, 1784 in einem soliden berliner Kaufmannshause geboren. Lange Zeit in Dessau, dann 1809—15 in Breslau thätig, wo er die Befreiungskriege miterlebte. Es war am 27. August 1813, als das alte Schauspiel „Die Soldaten“ gegeben werden sollte und Ludwig Devrient, als Schacherjude Moses auftretend, eine Hauptmannsfrau zu fragen hatte: „Nichts zu handeln?“ Wie groß war das Staunen der Breslauer, als es statt dessen hieß: „Haben Sie schon gehört die Neuigkeit? Die Franzosen haben gekriegt ä graue Patsch an de Raibach von Late Blücher!“ worauf Moses die Siegesnachricht, warm aus der Presse gekommen, vorlas. Ein Jubel folgte, wie er selbst unter dieses begnadeten Künstlers Erfolge einzig gewesen sein dürfte. 1815 ward er dann auf Betreiben Ifflands, der noch kurz vor seinem Todesjahre in Breslau gastiert hatte, nach Berlin berufen.

Karl von Holtei, in seinen „Erinnerungen“ sowohl wie in seinen „Bagabunden“ hat uns viel von Ludwig Devrient erzählt und von dem dämonischen Zauber seines Spieles, das nicht eigentlich schön, doch packend und erschütternd gewesen sein soll. Er starb, innerlich früh verzehrt, weil er zu viel Nerven-Substanz bei seinem Nachleben fremder Seelen drangab und dann zu Reizmitteln die Zuflucht nahm, die seine Gesundheit untergruben. Die Wiener sahen und feierten ihn noch 1828. Es war ein Gastspiel, wie das Schrödersche ein halbes Jahrhundert vorher. 1832 starb Ludwig Devrient.

**265. Drei Nissen Ludwigs:** Karl, Eduard und Emil Devrient hielten die Familientradition aufrecht; Karl hauptsächlich in Dresden thätig, wo er 1823—28 mit der schon genannten Sängerin Wilhel-

mine Schröder verheiratet war; Eduard in Karlsruhe, wo er die „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ verfaßte und 1877 starb; Emil besonders groß als Tasso, wenn er am Dresdener Hoftheater seinem Gegner Dawison, der den Antonio gab, seine schneidenden Repliken ins Gesicht schleuderte. Emil hat auch in London gastiert, wo er von Kennern als Hamlet weit über Remble und Kean gestellt wurde.

Bogumil Dawison (eig. Davidsohn) und Seydelmann waren die beiden Charakterspieler, die neben den Devrients während der vierziger Jahre am meisten von sich reden machten. Von Dawison sagt Eugen Zabel gelegentlich, daß er und Marie Seebach wie frische Winde über die staubige Tradition hergefahren seien, das Einseitige des Deklamierens beseitigt, eine viel reichere Charakteristik und feinere Beseelung ihrer Rollen, als man früher kannte, zur Geltung gebracht hätten. Hierin liegt schon ausgesprochen, daß die gesunde Schröder-Offlandsche Kunst in die Brüche zu gehen anfing, während die Weimarer Schule die Oberhand gewonnen hatte. An Bogumil Dawison richteten sich junge Kräfte wieder auf; Lehfeld und Mitterwurzer liegen in seiner Linie. Doch einer vor allen darf nicht vergessen werden, der die Fahne charakteristischer Kunst in Berlin durch lange Jahrzehnte, von 1845—78 wehen ließ, das war der prächtige alte

266. Theodor Döring. Gleich groß als Franz Moor und Jago, wie als Just und Falstaff oder Leberecht Müller im Benedigschen „Störenfried“, wurde er in seiner Wandlungsfähigkeit durch ein Organ von an sich unbestimmtem Klang unterstützt. An einem Abend gab er den Rutscher in den Benedigschen

„Bedienten“, als ob er niemals über die Gesindestube hinausgekommen wäre, am nächsten als Widerpart seiner Kollegin Minona Frieb-Blumauer einen alten feudalen Oberhofmeister, gleich zwei Wesen aus ganz verschiedenen Welten. Die Anekdote erzählt von ihm, daß er, zuletzt etwas schwerhörig und gedächtnisschwach, als Oberst Rottwitz im Kleistschen „Prinzen von Homburg“ nach Art der Weimaraner, die immer gegen das Publikum Front machten, sofort bis an den Sufflörkasten schritt und dann, nach glücklich erhaschtem Stichwort, ins Parkett hinausrief: „Wer hilft mir vom Pferd?“ Doch diese Anekdote ist einfach nicht wahr. Döring lebt als das Muster eines Altmeisters noch heute im Andenken der jüngeren Generation, soweit sie treu zu Schröderschen Ueberlieferungen hält und hat sichtbarlich bis zu seinem 1874 erfolgten Tode Hunderte von heute noch wirkenden Schauspielern durch sein Vorbild mit Aufgaben versehen.

In Wien hielt Laube seinen Stamm von hervorragenden Kräften gut beisammen: Baumeister, Meixner, Lewinsky, Sonnenthal, Hartmann, Gabillon, Thiemig hatten alle mehr an der Burg zu thun als anderwärts. Luise Neumann glänzte damals durch ihr frisches, lebenswarmes Spiel, ihr herziges Lachen, das sie wie einen Trumpf auf einen Schlager setzte. Scribe sah sie bei einem Besuch an der Burg und, kaum daß sie die ersten Worte gesprochen hatte, drehte der alte Herr, der kein Wort deutsch verstand, sich lebhaft um und rief Laube zu: „voilà une actrice!“ Und wer könnte Charlotte Wolter vergessen, der sie jemals sah? Die als Hermione, in einer Rolle, die zugleich das Schicksal ihres lang verkannten und mißhandelten Talen-

tes wiedergab, ihren wahren Beruf offenkundig machte und durch die großartige Gewalt ihres Temperamentes auch heute noch an deutschen Bühnen kaum ihresgleichen hat?

Im Reich aber nahm leider das Virtuositentum überhand; wer was konnte, wollte sich nicht mehr in den Rahmen eines festen Theaters fügen; überall störten herumreisende Sterne das „Ensemble“; so ward das Hei-mische bald nirgend geachtet, nur das Fremde, das gastieren kam. In dieser Zeit gewann das Burg-theater seine Suprematie über Deutschland, die erst die Meiningen wieder brechen sollten, während zugleich für das Einzelspiel ein anspornendes und faszinierendes Muster aus Italien zu uns herüberkam.

267. **Ernesto Rossi**, geboren 1829, ist für seine Landsleute das gewesen, was Garrick für die Engländer und Friß Schröder für uns Deutsche war: der Auferwecker Shakespeares. Garrick, 1716 geboren, begann seine eigentliche Lebensarbeit im Jahr 1747, als er Besitzer des Drurylanetheaters mit erneuerten Privilegien wurde und hat seinen Platz am Fuße des Shakespearischen Grabdenkmals in der Westminsterabtei redlich verdient. Die Rolle Richards III hatte ihn mit einem Schlage berühmt gemacht. Er ist von Hogarth in dieser Rolle verewigt worden, — im 5. Akt, wenn das Gewissen den Träumenden schlägt und er voll Entsetzen emporfährt, — in einer Auffassung freilich, die noch einen gänzlichen Mangel an Kostümsinn verrät. Dreißig Jahre später, im Februar 1776, fand dann in Hamburg die erste Hamletvorführung statt; im alten Kulturland Italien dagegen war Shakespeare noch um 1850 so gut wie unbekannt. Das Publikum zum mindesten wußte nichts von ihm.

1857 in Turin sah Angelo de Gubernatis zum erstenmal Ernesto Rossi den Hamlet spielen. Der gelehrte Sanskritforscher und Kunstfreund hat seine damaligen Eindrücke in Worten wiedergegeben, die uns den ganzen Künstler zeigen und zwar in den Eigenschaften, die auch auf uns später am tiefsten gewirkt haben: „Hamlet stand lebendig und leibhaftig vor mir, in den ersten Szenen von tiefem Schmerz zer-rissen, später dann Herr einer über-menschlichen Ironie, wie sie mir das klassische Schauspiel bis dahin noch nie in solcher Macht enthüllt hatte, dabei elegant und verführerisch in allen seinen Bewegungen, feurig, beredt und in seinem er-heuchelten Wahnsinn, in seiner Schwermut furchtbar drohend. Ich schaute und glaubte zu träumen: dieser Hamlet war mir etwas so Neues; — so sehr gelang es Ernesto Rossi, die Illusion hervorzurufen, als ob er selbst der wirkliche und wahrhaftige Hamlet sei.“ Diese kurzen Worte verraten es, daß der Italiener — im ganzen — seinen Hamlet richtig auffaßte. Es ist die Auffassung Karl Werders, eine natürliche, bescheiden sich auf den Text stützende Auffassung, die auch im dramaturgischen Teil dieses Buches wiedergegeben ist. Sie schließt nicht aus, daß Ernesto Rossi gewisse Sachen verfehlte, was jedoch nicht in Italien auffallen konnte, wo Shakespeare etwas ganz Fremdes war, sondern nur bei uns, die wir schon ein Jahrhundert fleißiger Studien an den Briten gewendet und manches in der That schon besser als von Rossi gesehen hatten. Bewundernswert war an diesem, als er im April 1874 zum erstenmal in unserer Reichshauptstadt erschien, außer seinen herrlichen Mitteln und seinem großen Können im allgemeinen, besonders

sein Gebärdenpiel, und dieses so flink und ausdrucksvoll sich jeder Gelegenheit anpassend, wie wir das an unseren schwerblütigeren eigenen Schauspielern thatsächlich noch nicht gehabt hatten. Schon wenn (im „Othello“) Brabantio den Verliebten warnte:

„Sei wachsam, Mohr! Hast Augen  
du, zu sehn,  
Den Vater trog sie, so mag's  
dir geschehn! ...“

blickte es (berichtet Frenzel) einen Augenblick unheimlich über Rossis Antlitz, und dieses Mienenspiel steigerte sich im Verkehr mit Iago derart, daß man jedes Wort des Schurken in Othellos Gesicht wie eine Schrift ablesen konnte. Dagegen hielt er seine Ansprache im ersten Akt nicht an den Dogen, sondern (wir würden sagen: nach Art der Weimarer Schule) direkt ins Publikum hinein, was den Eindruck der Wirklichkeit aufheben mußte; und ebenso hatten die Berliner von Tamison und Desfoir auch andere Momente des Othello schon besser gesehen. An Hamlets Spiel rügte Karl Frenzel mit Recht, daß im 3. Akt bei der Scene mit der Mutter sich Rossi derart in Wut hineinredete, daß er ihr das Medaillon vom Halse riß und zwei, dreimal mit den Füßen zertrat, — ein rohes und übertriebenes Behaben, das deutsche Schauspieler nachahmten, obschon ein paar Scenen vorher der Prinz ihren dänischen Kollegen ausdrücklich Mäßigung in der Leidenschaft empfohlen hatte. Dazu kam, daß von Zusammenspiel bei den Italienern absolut keine Rede war und ihre Bearbeitungen, die höchstens an Fritz Schröders Epoche erinnern konnten, uns weiter Vorgesrittenen einen ganz unlitterarischen Eindruck machten. Wichtige, von uns gekannte und bewunderte Scenen waren

im „Othello“ ganz gestrichen oder stark gekürzt, und „Amleto Principe di Danimarca“ wurde gar in 6 Akten gegeben.

**268. Rossi als Lear.** Wir wollen ohne weiteres zugestehen, daß Ernesto Rossi durch eindringliches, von bedeutenden Geistesgaben unterstütztes und bis 1884 fortgesetztes Studium sich immer intimer in das Verständnis des großen Briten hineinarbeitete, ja daß er in einer Rolle schon bei seinem ersten Auftreten zur Wiener Weltausstellung 1873 all die ausgezeichneten Darsteller, die ihm damals zusahen, zu einmütigem staunendem Beifall fortriß; das war in Schröders einst vielbewunderter Leistung: als König Lear. Rossis Auffassung muß etwas ganz Neues gewesen sein, da sich nicht die Spur einer Tradition von ihr auf deutschen Theatern vorfand. Er machte uns den Anfang jener Tragödie erst recht verständlich, die solchen Kritikern, die von Rossi noch nichts Genaueres hörten, den Eindruck einer gewissen Flüchtigkeit von seiten des Dichters hervorzurufen pflegt, als ob es Shakespeare der Mühe nicht recht wert gewesen sei, gerade diese Seltsamkeit Lears zu motivieren. Rossi gab den wunderlichen König, wie wenn er unter einem großen, doch zurückgedrängten, unbefriedigten Ehrgeiz litte. „Fieberhaft“, sagt Gubernatis, „verzichtet er auf die Herrschaft, mit derselben fieberhaften Unruhe teilt er das Reich unter seine Töchter; nicht aus Liebe zu ihnen entschließt er sich zur That, sondern aus ganz ungemessener Eigenliebe. Er bildet sich bereits ein, daß seine Töchter ihn um dieser Freigebigkeit willen anbeten würden. Die königlichen Ehren allein genügen ihm nicht mehr, er begehrt gleichsam nach göttlicher Verehrung und überstürzt sich; daher die

zwingende und unabwendbare Notwendigkeit des Wahnsinns, dessen sichtbares Fortschreiten uns Rossi vor Augen führt."

**269. Der heutige Stil.** Rossi's Erscheinen, öfters noch wiederholt, fügte der deutschen Schauspielkunst allmählich das einzige Element hinzu, das sie zur Vollendung jetzt noch bedurfte. Sein Beispiel verhinderte, daß neben dem erkannten Nutzen des „Ensemble“, das den Einzelnen zu Gunsten der Dichtung zurückzuhalten suchte, großes persönliches Können sich in der allgemeinen Achtung verminderte. Und wenn es auch stets unmöglich bleiben wird, starke Individualitäten zu züchten, so wurde durch das Zusammenwirken der Meininger mit Rossi etwas noch Besseres erzielt: die Hebung des Mittelmaßes, das eigentliche Merkzeichen hoher Kultur. Man kann heut in Deutschland nach einer beliebigen Mittelstadt kommen: man wird auf dem Theater einen Durchschnitt künstlerischer Leistung finden, der jeden Freund unseres Volkes mit Befriedigung erfüllen muß. Alle früheren Auswüchse der idealistischen wie der naturalistischen Spielweise sind an allen bessern Bühnen — und ihre Zahl ist Legion — so gut wie ganz beseitigt. Die zähnefletschenden, posierenden Bursche, die „den Herodes überherodeffen“, sich in Hüften und Schultern wiegen, sich in jedes rollende „r“ hineinknien, die, wenn sie einen Mantel anhaben, fortwährend Rad schlagen und, sobald der „Abgang“ kommt, plötzlich zu brüllen anfangen, — sie sind doch zur Seltenheit geworden. Der Lohengrin, der, kaum aus dem Rahn gestiegen, sofort nach Weimarer Manier am Thron vorüber an die Rampe stürzt und ins Publikum hineinsingt: „Heil, König Heinrich! Segenvoll u. s. w.“, während der

biedere Finkler mit einigermaßen verlängertem Gesicht dem Durchgänger nachsieht, — er ist kaum noch anzutreffen. Kein Prinz von Guastalla lebt mehr, wie der Naturalist Stephanie, den Theaterdolph ab, mit dem Emilia erstochen ward, und auch die neueste Weise, „ganz natürlich“ zu sein: indem man grundsätzlich dem Publikum den Rücken zudreht und alles in den Bart murmelt, sodaß kein Mensch weiß, um was es sich handelt und was da vorbereitet wird, auch sie ist allmählich erkannt worden als das, was sie war: eine Ungezogenheit gegen Dichter wie Publikum. Der alte geheime Kontrakt zwischen Zuschauer und Darsteller: „es braucht nicht alles absolut wahr zu sein“ beginnt sich zu erneuern. Damit regen die Burleske, das Phantasiestück, die Karikatur, die uns tausend vergnügte Theaterstunden verschafft hatten, schüchtern wieder ihr Haupt. Dem „Naturalismus“ ist es eben nicht gelungen, die Illusionsfähigkeit, „die Lust am Trug“, vollkommen totzuschlagen und auszutreten. Er, wie einst schon die englischen Puritaner, haben sich vergebens dagegen ereifert, daß die Dichter „lügen“.

Freilich, als die Tage glücklich vorbei waren, wenn Goethe seine „Iphigenie“ in Prosa verfaßte und Schiller seinen „Don Carlos“ aus gebundener Rede, wie wir ihn kennen, in Prosa zurückübersetzen mußte, um ihn dadurch „bühnenfähig“ zu machen, da schrieb (am 3. Juni 1811) Klingemann: „Die prosaische Poesie (diese contradictio in adjecto) der siebziger und achtziger Jahre wird uns niemand, und wahr er weit mehr als Schröder, wieder aufdringen.“ Wir, die wir kaum erst die Schreden der „Familie Selide“ hinter uns haben, wissen heute: der gute Mann hat sich ge-

irrt; dafür wollen wir unsrerseits diesen Irrtum nicht von neuem begehen. Wir erwarten es also mit Bestimmtheit, daß spätestens in fünfzig oder auch nur dreißig Jahren, sobald wieder einmal ein paar neue soziale Motive, wie sie in der gesellschaftlichen Evolution von Zeit zu Zeit auftauchen, eine etwas erweiterte Kunstform erheischen, der ganze Spul sich in der bekannten Reihenfolge, unter riesigem Geschrei der Jüngsten und Proklamierung der „Modernsten“ wiederholen wird. Der schließliche Schaden ist zum Glück nicht groß; wenn man ihn besieht, ist die wirkliche Kunst ruhig und unbekümmert ihres Weges geschritten. Daß eine ähnliche Bewegung das nächste Mal nicht derartige Dimensionen annehmen werde, dafür bürgt vor allem Eines:

**270. Unser Schauspielerstand von heute.** Schauen wir rückwärts zu der Fäulnis der römischen Kaiserzeit, zu den Achtungsedikten von Theodosius und Justinian, zu dem Landstraßenleben der vogelfreien „fahrenden Leute“, den „Schmierern“ des achtzehnten Jahrhunderts noch, als jeder „ehrbare“ Bürger den Schauspielern auswich, so muß man sagen, daß vielleicht kein anderer Stand sich aus solcher Tiefe emporzuringen hatte wie der deutsche Schauspieler, doch auch kein anderer sich zu so geachteter Höhe und ökonomischer Festigkeit erhob. Auch in dieser Beziehung hat Frik Schröder, ein Ehrenmann vom Scheitel bis zur Sohle, solid und gewissenhaft in jedem Amt und Geschäft, ein treuer sorgsamer Gatte und seinen schönen vielgefeierten Schwestern ein fast allzuwachsender Bruder, das leuchtende Vorbild gesetzt. Die Menschen begannen seitdem zu ahnen, daß Ordnung, Familiensinn, Sauberkeit trotz allen Theaterflitters hinter den Kulissen gerade so gut zu Hause

seien wie irgendwo sonst, und nun fing das frühere Verhältniß an, sich umzukehren: das Bürgertum suchte diejenigen, die es einst verstoßen hatte, suchte sie um ihrer leichteren, fröhlicheren Art, ihrer großen gesellschaftlichen Vorzüge willen, die jedes Fest beleben, suchte sie vor allem aber auch als Männer, die in ihrem Fach, technisch wie litterarisch, gründlich Bescheid wissen. Ehedem trafen sich Dichter und Darsteller nur im Theater; außerhalb hörte jeder Umgang zwischen beiden auf. Das ist, zum Besten der Kunst, ganz anders geworden. „Die Zeit ist vorüber,“ sagt de Gubernatis, „da man einzig und allein die Virtuosität des Schauspielers bewunderte, so lang er auf der Bühne stand, um ihn gleichsam von der menschlichen Gesellschaft auszuscheiden, sobald er sich wieder als gewöhnlicher Sterblicher zeigte. Der Schauspieler erhält seine Bildung heutzutage nicht mehr ausschließlich zwischen den Kulissen, in einer abgeschlossenen und konventionellen Welt, sondern im gewöhnlichen Leben, im Kontakt mit allen Menschen, in der Kneipe sowohl als in der Kirche, in der Hütte wie im Palaste, er vereinigt in sich alle Wünsche, alles Verlangen, alle Interessen.“

**271. National.** Man hat früher viel von deutschen Schützenfesten gesprochen, weil sie den Einheitsgedanken gefördert hätten; aber die deutschen Schauspieler haben dieser großen Idee wohl schon ein Jahrhundert vorher zu dienen begonnen. Man vergleiche: 1767 das erste „Nationaltheater“ in Hamburg, 1776 ein „Hof- und Nationaltheater“ in Wien, 1779 ein „Nationaltheater“ in Mannheim, 1786 ein „Nationaltheater“ in Berlin! Ist das nichts? Sieht man nicht, wie die deutsche Sprache hier ihr Band

um die verschiedenartigsten Stämme schlingt, und zwar in ihrer wirksamsten Resonanz, vorgetragen aus dem Munde von Künstlern in große Zuhörerschaften hinein? Die deutschen Schauspieler sind es gewesen, die die Vorstellung wachhielten, daß zusammengehört, was sich von selbst verständigt, und wenn heut in Duzenden von deutschen Stadt- und Hoftheatern in der Regie und im Verwaltungsgebiet Männer von vorzüglichster Durchbildung und überragender Intelligenz thätig sind, Männer, die sich in ihrem ganzen Wesen von Theophilus Döbbelin scheiden wie Tag und Nacht, so ist das nur ein Beweis mehr, wie brav der ganze Stand an sich selbst gearbeitet hat.

**272. Rollen.** Ein Blick auf den Spielplan, den sich unsere besten Darsteller wählen, um stichhaltige Proben ihres Könnens zu geben, genügt für den Beweis, daß gerade sie dem Programm Lessings treuer geblieben sind als unsere Litteraten. Während diese jahrzehntweise tief in den franzöfierenden Geschmack versanken, kann man von Friß Schröder abwärts in dem Repertoire unserer Devrients, Lehfelds und Dörings kaum eine französische Rolle entdecken, und noch heutigen Tages ist Bolingbroke fast die einzige, die ein guter deutscher Gast auf Reisen zeigt. Dafür wird die von Lessing und Schröder geöffnete Fundgrube ausgeschöpft: Hamlet, Othello und Jago, Lear, Macbeth, Shylock, Richard III, Falstaff, Percy Heißsporn, Mark Anton — das sind die immer wiederkehrenden, die nie veraltenden Namen. Es folgen aus den Tagen unserer Klassik: Tellheim und Wachtmeister Werner, Just und Niccaut de la Marlinière, Prinz und Marinelli, Nathan der Weise und Tempelherr, Götz und Weislingen, Karl und Franz Moor,

Spiegelberg und der Pastor, Ferdinand und Hofmarschall von Kalb, Stadtmusikus Miller und Präsident von Walthier, Tasso und Antonio, Egmont, Faust und Mephisto, Wallenstein, Max und Isolani, Mortimer, Talbot, Tell, der Prinz v. Homburg und der Große Kurfürst (eine Glanzrolle August Försters), Dorfrichter Adam. Wer kommt jetzt? Sind es französische Charaktere, die sich in modernen Stücken unsere Schauspieler suchen? Nein, es sind germanische: Konrad Volz, der Erbförster, Dietrich v. Quikow, der Pfarrer von Kirchfeld und der Meineidbauer, Konsul Bernick und Hjalmar Ekdal, Graf Trast und der Junker v. Röcknitz, Amtsrichter Wehrhahn, der Registrator auf Reisen, Dr. Klaus mit seinem Lubowski. Vollends bei unsern Heroinnen sieht man außer Cyprienne und der leider immer noch nicht genug schwindstüchtigen Kameliendame kaum eine französische Rolle. Noch bei Sophie Schröder standen Phädra und Merope an erster Stelle. Was spielen heut eine Adele Sandrock, eine Agnes Sorma? Dort Maria Stuart, Grillparzers Medea, Christine (in Schnitzlers „Liebelein“), hier Ophelia, Nora, Rautendelein, Marikke.

**273. Ausblick.** Bei solchem Stand der Dinge braucht der Freund der guten Sache nicht mehr in Sorgen zu schweben, daß mühsam erworbener geistiger Besitzstand unserer Nation gar zu schnell wieder verloren gehe. Das herostratische Beginnen, uns unsern Shakespeare vereckeln zu wollen, weil er nicht sexuell genug in seinen Problemen sei und so ein Ding wie sittliche Hygiene in dem Walten seiner poetischen Gerechtigkeit zu Tage tritt, wird allein schon an der gediegenen Bildung unseres Schauspielerstandes scheitern. Ge-



Charlotte Hekermann

1714—1792



Corona Schröter

1751—1802



Gertrude Ziegler Weiss

1888-1968



Edward Ross, 1911-1912  
in Canada



Félix Radhel  
1820—1858  
Gezeichnet von H. Lehmann, 1851



Adelaide Ristori  
geb. 1822

rade der Charakterspieler weiß, was Shakespeare und unsere Klassiker wert sind, denn an ihnen ist er gewachsen und ohne sie könnte getrost wieder mit dem Grimassenschneiden und Lustspringen von vorn angefangen werden.

In keinem Lande der Welt sind die Ergebnisse gelehrter Forschung mit solchem Geschick für Kostümierung und Inszenesetzung verwendet worden, in keinem Lande wird so sorgfältig „Maske gemacht“. In Frankreich, in Italien genügen dem Komiker ein paar rote Tupfen auf

Baßen und Nase. Man muß Bau- meisters feine Gestalt als Falstaff gesehen haben, um die Vornehmheit deutschen Humors schätzen zu lernen.

So steht es denn zu hoffen, daß unsre Bühne lang noch bleibt, was sie heute ist: eine Pflegerin echter und wohlverstandener Kunst, durch ihren nationalen Charakter eine politische Macht von unschätzbarem Nutzen, durch die Gediegenheit und Tüchtigkeit ihrer Vertreter ein Vorbild ernstestrebens und frohen Gelingens. —

## 274.

## Literatur

(zugleich für die dramaturgischen Abschnitte):

Bielschowsky, Albert: „Goethe“.  
Brahm, Otto: „Henrik Ibsen“.

— „Heinrich v. Kleist“.

— „Schiller“.

Brandes, Georg: „Menschen und Werke“.

— „Shakespeare“.

Conrad, Hermann: „Hamlet und die Esser-Familie“ (Preuß. Jahrbücher, Feb. und Juli 1895).

Devrient, Eduard: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“.

Domden, Edward: „Shakespeare“.

Fischer, Runo: „G. E. Lessing als Reformator der deutschen Literatur“.

— „Goethes Faust“.

Fischer, Runo: „Schiller-Schriften“.

— „Shakespeares Hamlet“.

Frenzel, Karl: „Berliner Dramaturgie“.

Freytag, Gustav: „Technik des Dramas“.

Genée, Rudolf: „Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspielers“.

Gregorovius, Ferdinand: „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“.

Hagemann, Karl: „Geschichte des Theaterzettels“.

Harden, Maximilian: „Theater“ (in der „Zukunft“).

Harnack, Otto: „Schiller“.

— „Goethe und das Theater“ (in der Augsb. Allg. Ztg.“ 17. 7. 1900).

Höcker, Gustav: „Die Vorbilder der deutschen Schauspielkunst“.

Holtei, Karl von: „Vierzig Jahre“.

— „Die Bagabunden“.

Klein, J. L.: „Geschichte des Dramas“.

- |  |   |
|--|---|
| <p>Laube, Heinrich: „Das Burgtheater“.</p> <p>Lessing, G. E.: „Hamburgische Dramaturgie“.</p> <p>— „Briefe die neueste Litteratur betreffend“.</p> <p>Lindau, Paul: „Molière“.</p> <p>Likmann, Berthold: „Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart“.</p> <p>Ludwig, Otto: „Shakespeare-Studien“.</p> <p>Macaulay, Th. B.: „Essays“.</p> <p>— „History of England“.</p> <p>Meyer, Richard M.: „Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts“.</p> <p>Oncken, Wilhelm: „Das Zeitalter der Revolution 2c.“</p> <p>Prölß, Robert: „Geschichte des neueren Dramas“.</p> <p>— „Kurzgefaßte Geschichte der deutschen Schauspielkunst“.</p> <p>Reich, Emil: „Henrik Ibsens Dramen“.</p> | <p>Nodenberg, Julius: „Studienreisen in England“.</p> <p>Rossi, Ernesto: „Studien über Shakespeare und das moderne Theater“.</p> <p>Schack, A. F. Graf v.: „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien“.</p> <p>Schiller, Friedrich v.: „Prosaische Schriften“.</p> <p>— „Kleine Schriften vermischten Inhalts“.</p> <p>Schlenther, Paul: „Frau Gottsched“.</p> <p>Schmidt, Erich: „Lessing“.</p> <p>Stahr, Adolf: „G. E. Lessing“.</p> <p>Treitschke, Heinrich v.: „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert“.</p> <p>Wülker, Richard: „Geschichte der englischen Litteratur“.</p> <p>Werder, Karl: „Hamlet“.</p> <p>— „Macbeth“.</p> <p>— „Wallenstein“.</p> <p>Zabel, Eugen: „Zur modernen Dramaturgie“.</p> <p>— „Russische Litteraturbilder“.</p> |
|--|---|

# Klassische Dramaturgie

von

Dr. Robert Hessen

## Die Lust am Schauspiel.

### 275. Geistiges Schlaraffentum.

Benjamin Disraeli bemerkt in einem seiner Romane, daß bei der Volksmenge nichts beliebter sei als eine öffentliche Ansprache („there is nothing the mob likes better than a speech“). Wer sich die Ursache dieser Vorliebe klar gemacht hat, wird um die Erklärung für die Lust am Schauspiel nicht mehr in Verlegenheit sein. Es ist das Gefühl geistiger Leere, das in jeder Ansammlung von Menschen vorherrschen wird; ja jede Gesellschaft ist an sich schon ein Eingeständnis, daß man sich selber nicht genug sei und zur Erregung des Daseinsgefühles andre Menschen nötig habe. Daher überall dieser dringende Wunsch, es möchte ein Matador auftreten und dem ganzen Kreise die Verpflichtung abnehmen, noch irgend etwas zur Unterhaltung beizutragen; daher die Erleichterung des Mob, sobald ein Redner die Tribüne besteigt. Er mag durchfallen — dann pfeift man ihn aus. Aber sobald er spricht, braucht man selber nicht mehr zu denken und nichts mehr zu erfinden. Es ist ein Zustand, beinahe dem Hinsehen an einen gedeckten

Tisch vergleichbar; das in den Mund Fliegen gebratener Tauben aufs Geistige übertragen.

276. Schaulust. Wie muß sich die Wirkung erst steigern, wenn außer dem Ohr auch das Auge befriedigt wird! Die Neugier greift nach Strohhalmen, wenn sich nichts Besseres für ihre Genugthuung bietet, und in den Städten des Far West, wo das Militär in unserm Sinne fehlt, wo noch niemand den strammen Schritt unsrer Infanteristen mit ihrer Janitscharenmusik vernahm, ist es die Feuerwehr, die „Firemen-parade“, die sämtliche Einwohner an die Fenster oder auf die Straße lockt, um mit dankbaren Blicken über die Befriedigung ihrer Schaulust zu quittieren. Solchen Umzügen, von Priestern und Priesterinnen bei gewissen Reinigungsfeiern der alten Aegypter und Griechen aufgeführt, verdankte bekanntlich alles Theatralische seinen Ursprung, um uns bald zu immer schwelgerischeren Bildern, in immer mehr durchgeistigte Höhen zu führen.

277. Hedonik? Da ist denn gelegentlich das Verlangen ausgesprochen worden, bei der steten Zu-

nahme der hier dargebotenen Freuden eine eigene Vergnügungslehre, eine neue Hedonik auszubilden; denn gerade das Edlere in den Darbietungen erfordere ein williges Entgegenkommen, eine sorgsame Erziehung, eine völlige Klarheit über das Wesen und die Absicht der Schaustellung. Doch scheint es fraglich, ob hiergegen nicht ein unerbittliches Gesetz der Natur Widerspruch erheben dürfte. Sie, die stets mit einer Hand nimmt, was sie mit der andern gab, pflegt eine bewußte, allzugroße Verfeinerung mit der Abnahme im Kernpunkt, mit einer Verminderung der Genußfähigkeit an sich zu bestrafen. Nicht bloß einzelne Individuen, sondern ganze Völker brechen dann in die Klage aus:

„Gieb ungebändigt jene Triebe,  
Das tiefe, schmerzenvolle Glück,  
Des Hasses Kraft, die Macht der Liebe,

Gieb meine Jugend mir zurück!“

**278. Illusionierung.** Darum ist es Lessings drittes Wort: „die Täuschung“ sei dem Autor gelungen oder sie sei ihm mißglückt; „die Lust am Trug“ ist es, die der Dichter im Vorspiel zum „Faust“ so schmerzlich als eine entschwundene Wonne betrauert. Seit ein ägyptischer Chorführer zum erstenmal das Schicksal eines Gottes oder Helden so vortrug, als ob es sein eigenes gewesen wäre, bis zur heutigen Stunde ist eben die Illusionsfähigkeit die Quelle aller Lust am Schauspiel gewesen und geblieben. Nicht bloß der Dichter, nicht bloß der Mime, sondern vor allem der Zuhörer muß die Gabe besitzen, fremder Leute Schicksal wie sein eigenes zu empfinden; die Schnelligkeit und Vollständigkeit dieser Vortäuschung aber wird immer von seiner eigenen Unver-

brauchtheit abhängig sein. Dieses Mitgefühl bleibt das A und O jeder Theaterwirkung und jedes Genußes an ihr; alle Raffiniertheit ist reizlos, verglichen mit jenem Urvergnügen. Statt einer durch gewitzte Hedonik erzogenen Jugend sollte der Freund ihrer Freuden also vielleicht den umgekehrten Weg einschlagen: er sollte vor allem Kraft und Frische zu erhalten, durch Gymnastik und genußlose Lebensweise die Aufnahmefähigkeit für die Tage der Reife aufzusparen suchen. Leider — die Geschichte beweist es — führen beide Wege, wenn eigensinnig verfolgt, gleichweit am Ziel vorbei. Die Hedonik, die vorgeschrittene Einsicht in die Quellen des Genußes, schmälert die Naivität und verhindert die Illusion; spartanische Nüchternheit wiederum läßt ein Verlangen nach Kunst überhaupt niemals wachsen, führt zur Verachtung und, wie das englische Puritanertum uns belehrt hat, zu einer wütenden, banausischen Feindschaft gegen sie.

**279. Abgebrühtheit.** Am besten also wird man von vornherein auf den Idealzuschauer verzichten und sich mit denen begnügen, die das bildende Leben in den verschiedensten Charakterabstufungen der Bühne zuführt. Der ausgetragene Kritiker, der auf nichts mehr „hineinfällt“, der vermöge seines technischen Verständnisses jede leise Vorbereitung merkt und immer nur Marionetten am Bindfaden sich bewegen sieht, er ist im Grunde ebenso kunstwidrig wie der homo quadratus, an dem jede Feinheit der psychologischen Entwicklung wie des Dialoges verloren geht, dessen roher Sinn in der ganzen Musik nur „ein unzweckmäßiges Geräusch“ und im Drama, der höchsten Offenbarung kraftvoller Kultur, nur

einen potenzierten Müßiggang sieht. Nehmen wir statt ihrer einen Durchschnittsmenschen, so wird es zwar problematisch bleiben, ob durch schärferen Einblick in die dramatische Werkstatt sein Vergnügen an Alltagsleistungen wachsen kann; dagegen ist ein anderer, höherer Gewinn für ihn zweifellos: daß nämlich sein Verständnis und die Innigkeit seiner Bewunderung für die Geschenke gottbegnadeter Dichter sich steigern müssen.

**280. Geschmackserziehung.** Versuchen wir nunmehr, für diesen Durchschnitt die Punkte herauszufinden, auf die sich die Aufmerksamkeit des Schauenden richten sollte, um vor der Ueberschätzung von Nichtigem bewahrt zu bleiben, Wertvolles aber besser schätzen und genießen zu lernen, als es ohne Schulung möglich wäre. Kein Zeitalter ist wie das unsrige zu diesem Versuch berechtigt und vorbereitet gewesen. Denn mag unsere Kunst auch viel geringer sein als die eines Sophokles oder Shakespeare, so ist doch die Betrachtungsweise derart geschärft, es liegt soviel belehrendes Material nicht nur angehäuft, sondern gesichtet vor, wir können soviel Abwandlungen des Geschmackes mit kritischem Auge überfliegen, daß es in diesem Zeitalter angewandeter Wissenschaft schlechterdings gelingen muß, für jede Nation das ihr am meisten Zusagende und Beförmliche herauszufinden, bis eine erleuchtete Berichterstattung an einem achtlosen Publikum die notwendige Geschmackserziehung vollbringen, ein aufgewecktes Publikum wieder eine abirrende Dichterschaft durch den wichtigen Druck seines gespendeten oder vorenthaltenen Beifalles auf den richtigen Weg zurücklenken kann.

**281. Handlung und Charaktere.** Merkwürdig bleibt es da, in wie-

viel Forderungen Lessing noch vollkommen mit Aristoteles übereinstimmte; doch hat ein weiteres Jahrhundert der Kunstkritik und Völkerpsychologie uns erkennen lassen, daß des Aristoteles Grundforderung: „die Handlung sei das Erste, die Charaktere aber das Zweite“ vom Deutschen nur unwillig ertragen wird. Ein einziger von den unseren und gleich der größte, was das Drama betrifft, hat dieser Forderung nachgelebt: Friedrich Schiller. So weit er hinter dem Reichtum Shakespeariischer Charakterisierungskunst zurückbleibt, soweit pflegt er ihn im großen Schritt der Handlung zu übertreffen. Im übrigen sind fast all unsere Hervorbringungen auf dramatischem Gebiet bis zum heutigen Tag ein stiller Protest gegen den alten Stagiriten, ein williges Entgegenkommen an unsern nationalen Instinkt gewesen, der nichts so gern hat wie: drolligen Räuzen in alle Winkel und Falten ihres Gemüthes hineinleuchten und lauschen zu dürfen.

**282. Anschauungsvermögen.** Dies führt uns zu dem ersten und wichtigsten Grundsatz: daß wenn die Lust am Schauspiel sich auf der Höhe halten soll, unsre Dramatiker vor allem die Gabe der Beobachtung, ein treues Gedächtnis für Besonderheiten, den Blick der in das Innerste der Herzen dringt, das Mitgefühl für menschliche Freuden und menschliche Qual besitzen müssen, um nicht bloß irgend welche beliebige Figur gewissermaßen mit ihrem eigenen Herzblut zu durchwärmen, sondern mit seinem Ahnungsvermögen solche Charaktere zur Wiedergabe sich auszusuchen, die dem Zuschauer interessant und sympathisch werden. Es mag einem dramatischen Taschenspieler auf der Bühne ge-

lingen, Personen, die uns theils gleichgültig, theils widerlich sind, derartig durcheinanderzuwirbeln, daß allein schon der Wechsel der Handlung uns ausreichend unterhält. Zumal in großen Städten mit ihrer durch hastige Berufsarbeit abgemüdeten Bevölkerung wird diese meist aus Paris importierte Kunst nicht ungern gesehen. Dennoch kann man sagen, daß es nicht die Kunst ist, die der Deutsche am höchsten schätzt. Er will vor allem an den Schicksalen, die er vor sich sieht, innerlichen, gemüthlichen Anteil nehmen, er will zu den Figuren, die er spielen sieht, in ein ganz persönliches Verhältniß treten, will sich mit ihnen identifizieren, mit ihnen leiden, ringen, siegen, lachen oder untergehen.

**283. Das Dramatische.** Hierin liegt es aber schon ausgesprochen, daß ein gesundes Publikum sich andererseits auf die Dauer niemals begnügen wird, mit der Abschilderung von bloß Zuständlichem vorlieb zu nehmen. Jene alte Forderung nach Handlung kehrt also hier an zweiter Stelle mit verschärftem Nachdruck wieder. Das Vorbereiten, das Steigern, das Führen auf die Höhe, das Heraustreiben jeder dramatischen Spitze wie der sichere Takt für die notwendigen Ruhepunkte, die letzte Spannung und der kraftvolle Schluß mit einem lange nachwirkenden Ereigniß müssen von denen, die einem deutschen Publikum gefallen wollen, wohl verstanden sein. Es mag vorkommen, daß ein weltstädtisches Litteratentum, übersättigt von dem Anschauen durchsichtiger Intriguen und der Mechanik dieser Verwickelungen müde, in einen derartigen Stoffhunger verfällt, daß für ganze Jahre das ausgesprochene Undramatische auf der Bühne sich durchzusetzen ver-

mag, bis der Anklang eines einzigen lyrischen Akkordes für einen ganzen Akt als genügend und lohnend angesehen wird. Solche üble Laune der Kritik wird sicherlich dieses oder jenes schwächere Talent auf Abwege führen; Dauerndes hervorzubringen ist sie nicht berufen. Mögen überzeugte Sonderlinge prahlerisch damit umgehen, dem Drama das Dramatische austreiben zu wollen: das deutsche Publikum im großen Ganzen wird sich durch dieses dialektische Fallen niemals in seiner Vorliebe für die Abwicklung inhaltreicher Schicksale voller Spannung und Entschlußkraft beirren lassen.

**284. Vorbereitung.** Fragen wir jetzt, was uns bei Menschen, die von vornherein sympathisch sind, am ehesten dahin bringen kann, ihrem Schicksal mit Lust und tieferem Anteil zu folgen, so werden wir die Kunst der geweckten Erwartung als Ursache finden. Schon Euripides pflegte allen seinen Tragödien einen Prolog voranzuschicken, worin er das Kommende mitsamt dem Ausgang einfach ankündigte, in der sichern Berechnung, daß sich die Teilnahme des Zuschauers, derartig in die sich vorbereitenden Schrecken eingeweicht, notwendig steigern müsse. Ebenso darf der Ausgang eines Lustspiels niemandem völlig überraschend kommen, im Gegenteil muß der Dichter es verstanden haben, gleich am Beginn in den Herzen der Hörer gewisse Wünsche aufkeimen zu lassen, die nach manchem Hinderniß befriedigt zu sehen intensive Lustgefühle erweckt.

**285. Das Geheimnisvolle.** Hier sei gleich im Anschluß ein Element erwähnt, das von unzähligen Dichtern schon ganz naiv angewendet, von Rousseau zum erstenmal ausdrücklich empfohlen wurde: jedes

poetische Kunstwerk gewinnt außerordentlich an Reiz durch die Beimischung des Geheimnisvollen. Es liegt auf der Hand, daß Neugier, Erwartung, Spannung durch ein der Fabel eingewobenes Geheimnis zunehmen müssen, mag es nun so gehalten sein, daß die Personen über sich selbst irgendwie im unklaren sind, das Publikum aber eingeweiht oder das Publikum vor ein Rätsel gestellt wurde, dessen Lösung es nun mit von Akt zu Akt wachsender Ungeduld entgegenfieht. Die allerwirksamsten Stücke der Weltliteratur, von den Dramen der Alten mit ihrer „Anagnorisis“, ihrer aufklärenden Erkennung, die im „König Oedipus“ so grausig, in der „Iphigenie auf Tauris“ so lösend und wohlthuend wirkt, von Hamlets dem Grab entsteigender Vorgeschichte bis zu Shakespeares „Gläsernes Wasser“ mit dem mysteriösen Beschützer des Fährichs Masham, der unbekannten Gönnerin der kleinen Abigail, bis zu Shakespeares „Geheimem Agenten“, den „Stützen der Gesellschaft“ von Ibsen, ja bis zu der Verkleidung von „Charleys Tante“ ist das Publikum durch ein und dieselbe technische Veranstaltung gefesselt worden.

286. Das Realistische. Aber wie nun, wenn die Vorgänge der Wahrscheinlichkeit entbehren? Da ist, um die Lessingsche „Täuschung“ vollständig zu machen, zu allen Zeiten ein Mittel bei den Dichtern sehr beliebt gewesen: durch Anbringen von kleinen, entweder dem äußeren oder dem Seelenleben abgelauchten Einzelzügen den Anschein völliger Wahrheit zu erwecken und zu befestigen. Diese Kunstübung, mit dem Namen Realismus belegt, in den verschiedensten Abstufungen denkbar und zum größten Mißbrauch allzuleicht verführend, hat, zumal sie sich aus äußeren und

psychologischen Bestandteilen zusammensetzt, von jeher zu den ausgedehntesten Kontroversen und den größten Mißverständnissen Veranlassung gegeben. Nirgendwo sonst ist der Geschmack so häufig in sein gerades Gegenteil umgeschlagen, haben sich die Anforderungen des Publikums wie der Kritik derartig in Wellenlinien bewegt. Immer hat man von neuem gefunden, daß der Realismus gleich dem Vater Kronos seine eigenen Kinder aufzehrt, und keine Nachgiebigkeit an irgend einen Geschmackswechsel so gefährlich für die Aesthetik zu werden vermag, wie das Verlangen nach mehr und immer mehr Wahrheit. Auf diesem abschüssigen Weg erlischt zuletzt jede Illusionsfähigkeit des Zuschauers, jedes Mitgehen mit den Absichten des Dichters, bis die Aufmerksamkeit ganzer überfüllter Theater, interesselos für die Vorgänge selbst, nur noch sich darauf richtet, ob im aufgehenden Mond auch der „Mann“ vom Maler nicht vergessen worden sei, ob die Hohlbeinfante an irgend einem Möbel auch wirklich der historischen Treue entspräche oder eine bestimmte Schattierung von Dialekt auch wirklich im Erzgebirge 12 Uhr mittags an dem und dem Julitage eines bestimmten Jahres geredet worden sei. Je nach dem Vorhandensein und dem Schwunde der Illusionsfähigkeit haben sich ganze Zeitalter (z. B. am Burgtheater unter Laube) mit einer fast fahlen Bühne begnügt, weil die Einbildungskraft der Zuschauer sich ganz den Worten des Dichters hingab; haben andere Erzogene sich im Parkett beunruhigt gefühlt, wenn nicht durch die raffiniertesten Mittel der Dekoration „völlige Lebensstreue“ hergestellt worden war. Das Irreführende ist nur, daß die sorgsamste Nachahmung der Wirklichkeit mit

der peinlichsten Stümperei im Aufbau des Ganzen, die photographische Wiedergabe von Neußerlichkeiten mit gänzlicher Unfähigkeit, aus der Menschenbrust das Dramatisch-Packende zu erlauschen, gepaart sein kann, während Shakespeare, — obschon er reichlich Beweise davon gab, daß er der virtuoseste Nachahmer der Außenwelt hätte sein können, sobald er nur wollte, — es vorzog, der bis jetzt unerreichte Seelenmaler zu werden. Seine Menschen reden meist in Versen, wie sie es in der Wirklichkeit niemals gethan haben würden; aber sobald man auf das achtet, was sie in bestimmten Situationen zuerst denken und zuerst aussprechen, so hat man ein Gefühl von Folgerichtigkeit und innerer Notwendigkeit, das einer Offenbarung der Natur selbst gleichkommt.

**287. Wechsel der Mode.** Mag daher auch noch so oft der Geschmack einen radikalen Umschlag erleben, entweder weil von den zauberischen Hilfsmitteln der Phantasie allzureichlicher Gebrauch gemacht worden war oder eine gelähmte, blind, leer, träg und erfindungslos gewordene Dichterschaft so tief im Herkömmlichen, in der just überlieferten Konvention befangen blieb, bis man von ihren Hervorbringungen allgemach den Eindruck bewußter Verlogenheit erhielt; mag mit Heißhunger selbst die platteste Nachahmung der Alltäglichkeit vom Publikum verschlungen oder im Rückschlag der „Talisman“ des Märchens wie eine Erlösung bejubelt werden; mag dieses Auf und Ab sich noch so oft mechanisch wiederholen: der nationale Aesthetiker von nur einiger Reife wird in diesen vorübergehenden Schwankungen niemals etwas Endgültiges, etwas Ewiges erblicken. Er wird nur etwa die Empfindung wie von einer neuen

Kleidermode haben, wenn allzulang Seidenhüte oder Gehörde oder hohe Absätze getragen worden waren und darum bis auf weiteres unseren Augen Unlustgefühle wecken.

**288. Innere Wahrheit.** Jedes echte Dichtwerk enthält eben Wirkliches und Unwirkliches in einer sehr feinen Mischung, etwa wie der „Faust“ schärfste, schneidendste Welt- und Menschenkenntnis mit einer geradezu grotesken Phantasie vereinigt. Ohne fernere Anhörung solcher Schlagworte wie von der *vérité vraie*, — die sich schließlich auf der Bühne doch stets als zu gerichtet, als appretiert nachweisen läßt, um auch den Eingeschworenen nur einigermaßen erträglich zu sein, — werden wir zu einer gesunden Lust am Schauspiel vielmehr jene innere Wahrheit für wichtiger halten, die auch Shakespeare und Goethe als pflegenswerter ansahen. Im äußeren Realismus vollständig aufgehen aber können nur solche Dichter, denen die Kunst des dramatischen Aufbaues versagt wurde. Sie, die nicht fliegen können, schleichen am Boden. Sie schleppen bestenfalls Steine zusammen, aber es sind keine Architekten.

\* \* \*

A e s c h y l o s:

„Der gefesselte Prometheus.“

**289. Des Dichters Charakter.** Von allen Tragikern, die jemals lebten, ist Aeschylos der am meisten männliche. Zwar ist ihm Grazie keineswegs völlig versagt, und wenn wir nicht aus der Geschichte wüßten, daß er wegen seiner Satyrspiele berühmt war (von denen leider keines auf uns kam), so würden wir seine Fähigkeit dazu aus manchem fast schelmisch berührenden Zuge, würden wir sein feines Ver-

ständnis für die Schönheit weiblichen Empfindens gerade im Verhalten zum Mann aus der Schreckenseile, mit der die Okeaniden zum leidenden Prometheus herangeplattet kommen, aus dem Zwiespalt der Thebanerinnen mit dem rauhen Oeokles entnehmen können. Aeschylos ist es, bei dem allein unter den antiken Dichtern das moderne Element des Humors leise angedeutet und vorgebildet erscheint, das sein genialer Nachfahr William Shakespeare, zu der tragischen Schulterhöhe des Alten aufragend, dann zur Vollendung entwickelte. Doch durch alles, was Aeschylos schuf, geht gewissermaßen ein hygienischer Zug, etwas Urgesundes, Kräftigendes, Tonisierendes. Nichts was Weinerlich und überfeinert die Keime baldiger Zersetzung in sich trägt, findet an ihm seinen Bildner, nein, gerade von seinen Thränen hat man gesagt, sie seien geschmolzenes Eisen gewesen. Seit er durch die Einleitungsworte des Oeokles in den „Sieben gegen Theben“ sein eigenstes Glaubensbekenntnis in wundervoll markigen Tönen hinausrief:

„Euch allen ist nun Pflicht, den  
Knaben auch,  
Die noch des Alters Blüte nicht  
erreicht,  
Und auch den Greisen, die dar-  
über hin,  
Daß ihr den Körper stählen  
sollt,  
Die Stadt zu schirmen und die  
Gotteßtempel,  
Zu wahren ihrer Ehren reichen  
Hort,  
Für unsre Kinder kämpfend, unser  
Land,  
Die treueste Nährerin, die liebste  
Mutter,  
Die, seit ihr spieltet auf dem trau-  
ten Boden,

Euch sorgenvoll getragen und ge-  
pflegt  
Und nun zu wackern, wohlbewehr-  
ten Rettern  
Für diese Zeit der Not sich auf-  
gezogen . . .“

seit er diesen Weckruf erschallen ließ, der noch heut über der Pforte jedes deutschen Gymnasiums zu prangen verdiente, ist er durch alle Schlachten, die er schlug, durch alle Dramen, die er dichtete, sich treu geblieben bis zu der selbstverfertigten Grabchrift, die nicht erwähnt, wie oft er die Athener im Dionysos-theater entzückt habe, sondern nur die einst berühmte Manneskraft, die sich im Marathonischen Wald zum Sieg für Freiheit und Vaterland bethätigte.

**290. Stoffwahl.** Dieser Männlichkeit entsprechend sind die Stoffe, die er sich wählte, sind die Schicksale, die er seinen Helden bereitete. Die Schilderung z. B. des die Stadt Theben bedrohenden Angriffs und der sieben Führer, die gegen die sieben Thore heranziehen, das Ausfenden der Kämpfer in machtvoller Steigerung, bis Oeokles, des eigenen Bruders Herausforderung durch den Botenmund vernehmend in die schrecklichen Worte ausbricht:

„O du des Wahnsinns Beute,  
gottverfluchtes,  
Du thränenwert Geschlecht des  
Oedipus!“ . . .

und sich die Rüstung bringen läßt, um gegen Polyneikes zum Todeskampf auszu ziehen, — sie ist von August Wilhelm v. Schlegel „epischer Stoff in tragischen Pomp gekleidet“ genannt worden.

**291. Die Tragik des Wohlthäters.** Nirgend aber offenbart sich des Aeschylos ahnende Genialität gewaltiger als in der Urtragödie des Welt Schmerzes, die noch

heute wie vor Tausenden von Jahren der Menschen beste heimsucht und martert: in seinem Drama von jenem Gefesselten, der aus Liebe zu den Sterblichen dem Himmel das Feuer stahl und es zur Erde hinabbrachte. Es ist ein Unsinn zu sagen, daß jemand sich selbst überträte oder über sich selbst hinausgewachsen sei; doch in diesem seinem ältesten Drama, das zum Glück auf uns kam, zeigt uns Aeschylos weit mehr, als wir von ihm erwartet haben würden, wenn wir nur seine „Dreftie“ oder seine „Sieben“ gegen Theben“ gekannt hätten. Zeus ist ihm hier nicht der Allmächtige, Allweise des Sophokles; auch nicht der erhabene Allvater der Götter und Menschen, den der Dichter sonst in seinen Tragödien verehrt und verherrlicht, nein, er zeigt ihn werdend, einer Entwicklung unterworfen, im Kampf, siegreich vorläufig thronend auf der Wahlstatt einer eben niedergegangenen älteren Weltherrschaft, bluttriefend sozusagen und hart vom Grimme des „Vae victis“! aber in seiner ungeheuern Frevelgewaltthat gegen Erzeuger, Brüder und Menschengeschöpfe nichts weiter als die Personifikation der schrankenlosen Naturgewalt selbst mit ihrer unbekümmerten Grausamkeit, die sich im Raubtier durchsetzt, in der Wasserflut verheerend einbricht, ersäuft und tötet. Die Emporläuterung einer solchen in des Zeus Gestalt versinnbildlichten Naturmacht, diese stufenweise Entwicklung lag tief in den Vorstellungen der griechischen Mythologie begründet, und im „Gefesselten Prometheus“ zeigt sie uns Aeschylos an ihrem dramatisch interessantesten Moment. Wenn der Lichtbringer als Vertreter des vorschauenden Verstandes, des wissenden Geistes, des Götter und Menschen gleich bindenden Vernunftgesetzes seine Empörung gegen die

Uebermächtigen begangen hat, setzt er auf dem Wege zu Freiheit und Recht den ersten denkwürdigen Markstein, aber — von den schwachen Menschen noch unbegriffen und unverteidigt, von Zeus für seine Revolte gehaßt, bereitet er sich durch seine trotzigen Wohlthaten nur ewige Qual.

**292. Aeschylos und Goethe.** Es ist die Qual aller wahrhaft Schöpferischen geblieben, deren beste Leistungen der Sterbliche gedankenlos hinzunehmen pflegt, ohne nach dem Geier zu fragen, der zum Lohn die Leber des einsamen Spenders frißt. Das Schlußwort des Gefesselten, mit dem er versinkt:

„O Mutter, heilige Mutter, und du  
O Aether, des Weltlichts Träger,  
ja seht,

O seht, wie ich Unrecht leide!“ ...  
das Wort war es nur zu dem  
nicht minder schmerzlichen des  
„Faust“;

„Die thöricht g'nug ihr volles  
Herz nicht wahrten,  
Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen  
offenbarten,  
Hat man von je gekreuzigt und  
verbrannt.“

Hierin allein hat sich das Problem geändert, weniger die ungebändigte Naturkraft als der undankbare Mensch ist es, der das Promethidenlos so hart gestaltet. —

**293. Die Handlung.** Unser Stück, das mittlere einer Trilogie, deren erstes „Prometheus Feuerbringer“, deren letztes, den „Gelösten Prometheus“, wir nicht kennen, ist wahrscheinlich 467 v. Chr. zum erstenmal in Athen aufgeführt worden und hat auch heute noch seinen Reiz als Theaterstück nicht vollkommen eingebüßt, wenn schon der Grieche, wohlvertrant mit allen Zusammenhängen seiner heimischen Götter- und Heldensage, den Stoff

sofort begriff, während wir heutigen sowohl für die kosmische Idee des Ganzen wie für das Austreten der 30 Studien machen müssen, um den Zauber der Komposition auf uns wirken zu lassen. Gleich der Eingang ist für des Aeschylos dramatische Wucht außerordentlich bezeichnend. Von „Kraft“ und „Gewalt“, Schergen des Zeus, wird der Dulder herangeführt; Hephästos, unlustig zwar, doch dem Gebieter gehorsam, folgt mit Hammer und Ketten, um ihn an den Kaukasus zu schmieden, und er? Er schweigt.

„Treib ihn des Demantkeiles unbarmherz'gen Zahn

Durch seine Brust jetzt durch und durch mit voller Kraft!“

so rufen die Schergen, und Hephästos waltet seufzend seines Amtes; doch der Trohige, der seinem Vorsatz Treue, knirscht sein Weh hinunter. Das schauerliche Werk ist gethan, und die Gewalt höhnt noch im Abgehen zu dem Hochangeschmiedeten, mit Eisenstiften und Keilen Festgebohrten empor:

„Hier truke weiter, raube Götter-eigentum

Und gieb's den Eintagswesen!

Hier sieh zu, was dir  
Dein sterblich Volk abwälzen kann  
von dieser Pein!

Fürwahr mit Unrecht heißt man  
im Olympos dich

Den Vorbedächt'gen; eines Vorbedächt'gen brauchst

Du selbst, aus dieser Schlinge  
dich herauszuziehen.“

Da erst bricht Prometheus in einen Monolog „wie in glühende Lavaströme“ aus.

„... Wann jemals soll  
Mir tagen das Ende der Schmerzen?“

Es ist der erste Monolog Hamlets:

„O schmelze doch dies allzufeste  
Fleisch!“

aus ähnlicher Dual geboren, aus dem ewigen Zwiespalt des Genius mit der bösen Welt. Aus dieser Situation heraus muß man das Dramatische des Prometheus zu erfassen suchen, so wird man nach keiner Intrigue verlangen, die auf Siebenmeilenstiefeln die Handlung fortbewegen sollte; denn jenes Schweigen selbst, während das Unsägliche geschieht, ist hochdramatisch durch seine verhaltene Leidenschaft. Die Phantasie des Zuschauers empfängt einen lang nachwirkenden Impuls, indem ihr von vornherein das Gefühl tiefster Seelenqual, verursacht durch schneidenden Mißbrauch der Macht, eingeflößt wird. Es ist von einem gottbegnadeten Künstler gleich zu Anfang jene Sprungfeder angebracht worden, die das Ganze in ununterbrochene Spannung setzt. Der Okeaniden wie des Okeanos Auftreten steigern die Situation, zumal der wundervoll schöne Schlussreigen der Meerestöchter, wenn sie bekümmerten Herzens die Vorteile der Demut preisen, den Trohigen an die Gefahr verhängnisvoller Liebe zu den Menschenkindern mahnen, um schließlich ihren Sang in eine Erinnerung an holdere Tage, an jenes Brautlied ausklingen zu lassen, das sie zu der Vermählungsfeier des Prometheus mit ihrer Schwester Hesione angestimmt hatten:

„Jetzt wie anders erklinget die  
Weise

Als jener Reigen, den wir dir  
sangen,

Der Hochzeitsreigen zum Bade,  
zum Brautbett,

Da du als Gattin zum Lager  
führtest

Die du gefreit mit reichen Gaben!“

**294. Die Inachide.** Da erscheint Io, die Unselige, auf der eifersüchtigen Juno Betreiben in eine Kuh verwandelt, mit Hörnern an der weißen Stirn. Wer dieses Auftreten zum erstenmal auf sich wirken läßt (und am „Berliner Theater“ ist „Der gefesselte Prometheus“ mehrfach gegeben worden), kann es leicht für eine bloße Verzögerung, für eine Episode halten; in Wirklichkeit ist es eine der tiefsten dramatischen Erfindungen. Unbarmherzig von Juno verfolgt und in wildem Irren umhergetrieben: aus ihrer Heimat nach Dodona, von hier zurück nach der thrakischen Meerenge, die sie durchschwamm und die von ihr den Namen Bosporos empfing; hierauf nach Asien irrlüchtig, bis sie am Kaukasus bei Prometheus anlangte. „Ein jammervolles Gegenbild unstillter Flucht zu dem in regungsloser Marter Festgeschmiedeten“ nennt sie J. L. Klein; „ein Begegnis so riesenmächtig und schicksalsgroß, daß die Muse der Tragödie in Woaneshaudern es anstaunen muß, das hohe Auge gefüllt mit unsterblichen Thränen“. Denn Io, aufgefordert, erzählt ihr Geschick; Prometheus aber, der Vorahnende, der die Gabe der Weissagung besitzt, ist imstande, den Rächer für sie beide anzukündigen, ihn, der Zeus (als Naturgewalt) in seiner Allmacht stürzen wird; aus Ios Schoß wird er hervorgehen, im dreizehnten Gliede, nach neuem Irren und neuer Mühsal freilich, wenn Gottvater ihr endlich an des Niles Strand des Geistes junge Kraft zurückgegeben haben wird.

**295. Herakles** ist es, wenn auch ungenannt, dessen Erscheinen hier vorhergesagt wird; der große Reiner der Erde, bestimmt, sie von den ärgsten Frevlern und Verheerern in vielerlei Gestalt zu befreien und dem schrecklichen Leiden der Menschheit ein Ziel zu setzen. Welch eine

großartige Tragik, welch ein Wogen-  
schlag des erschütterndsten Pathos  
entspringt aus dem Kontrast dieser  
wechselseitigen Schicksalverflechtung,  
welch ein dramatischer Fernblick thut  
sich vor uns auf in das Verhältnis  
aller folgenden Promethiden zum  
Menschengeschlecht, — eines Luther,  
eines Goethe, eines Bismarck und  
Friedrich List! Waren sie alle nicht  
trogige Feuerbringer wie Aeschylos  
selbst? Waren sie nicht von Feinden  
umrungen, als Neuerer gehaßt,  
verleumdet und verfolgt? Haben  
sie nicht alle den Schmädnamen  
„frecher Feuertieb“, den Hermes  
schließlich dem Prometheus giebt,  
ertragen müssen? Würden sie nicht  
alle gleich ihm in der Stunde der  
Rechenschaft den Untergang einem  
Verrat ihrer Mission vorgezogen  
haben? Ein „Erdbeben in Ana-  
pásten“ läßt der Held dem wirk-  
lichen vorausgehen, das ihn zum  
Tartaros hinunterschlingen soll.

„Es vermische gepeitscht in ver-  
wilderter Wut  
Sich die heulende See mit der  
schweigenden Bahn  
Der Gestirne; hinab in die ewige  
Nacht,  
In den Tartaros stürze zer-  
schmettert der Leib  
Mit des Schicksals reißendem  
Strudel hinab —  
Doch töten kann er mich  
nimmer!“

Diese Zuversicht, daß man das  
Fleisch wohl töten könne, doch  
nimmer den Geist, diese frohe Ver-  
kündigung verdanken wir dem Grie-  
chen Aeschylos zuerst.

\* \* \*

Sophokles:

König Oedipus.

**296. Schätzung.** Dieses be-  
wundernswerte Kunstwerk, 419 v.

Chr. in Athen zum erstenmal, dann, von Wilbrandt für die Wiener Burg eingerichtet, und auch am „Berliner Theater“ im Jahre 1890 öffentlich im Wochenspielplan gesehen, um seitdem an deutschen Bühnen immer mehr Boden zu gewinnen, ist von allen antiken Dramen unserem Empfinden, was Aufbau und sonstige Kunstmittel anlangt, am verständlichsten. Sofort erzwingt es sich volle Aufmerksamkeit, der Charakter des Helden interessiert, sein grausiger Ausgang erschüttert uns, und die von J. L. Klein in seiner „Geschichte des Dramas“ gelieferte Prophezeiung, daß an einer bestimmten Stelle zum mindesten (wenn Oedipus die Befürchtung äußert, er könnte jemals seiner Pflegmutter Merope Gemahl werden) „jedes heutige Theaterpublikum in ein schallendes Gelächter ausbrechen“ würde, ist bei jeder Wiederholung von neuem zu Schanden geworden. Zwar den Siegeskranz bei der Erstaufführung in Athen mußte Sophokles einem mittelmäßigen Dichter, dem Philokles überlassen, — bei Meisterwerken ein gewöhnliches Vorkommnis. Aber nicht lange, so machte sich auch dort der wahre Wert unübertrefflicher Leistung geltend, und seit Aristoteles das Gewebe der Handlung als mustergültig und einwandfrei bezeichnete, haben weder die Angriffe der Voreingenommenheit, noch die falschen Ausdeutungen Mitzuwohlmeinender dem ewigen Glanz dieser Schöpfung Abbruch zu thun vermocht.

**297. Sophokleische Schuldauflassung.** Um es in seiner Schönheit ganz zu würdigen, darf man vor allem eines nicht vergessen: die religiöse Anschauung des Dichters wie des Publikums, für das er schuf. Denn daß unter den antiken Dramen ganz besonders die des Sophokles reine Schicksalstra-

gödien gewesen seien, ist nur mit einem Vorbehalt richtig: eine tragische Schuld bestand auch in ihnen durchaus; nur bestand sie in etwas wesentlich anderem, als wir Heutigen darunter begreifen. Sie bestand weniger in einem verbrecherischen, dem Sittengesetz hohnsprechenden, das Strafgericht herausfordernden Thun, als vielmehr in einer Verblendung, einem Mangel an Vorsicht und Besonnenheit gegenüber der waltenden Nemesis, in jenem Hochmut, der sich entweder allzu sorglos um das Schicksal überhaupt nicht bekümmert, oder seinen ausdrücklichen Geboten die Ehrerbietung leichtfertig (wie es Jokaste thut) versagt. Sucht man hierin die Schuld, so ist sie in unserem Stück an jeder entscheidenden Stelle von weiser Künstlerhand scharf und deutlich herausgearbeitet worden. Je zurückhaltender Oedipus in sich gehen sollte, desto ärger frevelt sein vorschneller Mund. Von vornherein aber muß betont werden, wie fest Sophokles daran glaubte, daß es Menschen gegeben sei, Göttliches zu verkünden. Gerade weil diese Frage nach tausendjähriger, nur allzu böser Erfahrung von modernen Dichtern fast grundsätzlich in schneidendem Gegensatz zu Sophokles und den Ansprüchen der Alerisei beantwortet wird, müssen wir es in Rechnung ziehen, daß dem naiven Alten eine Auflehnung gegen Priester und Orakel als so fluchwürdig erschien, daß ein Ableiten tragischen Geschehens aus ihr auch im Sinn einer Verschuldung kunstmäßig genannt werden darf.

**298. Analytischer Bau.** Ganz wie später im „Hamlet“ ist auch im „König Oedipus“ das Schlimmste bereits geschehen, ehe der Vorhang aufgeht; wie seitdem in vielen französischen und bühnenschen Stücken dreht sich die Handlung um



einßt die Sphinx, die Dedipus nach Lösung des Rätsels vom Felsen stieß. Fünfzehn Jahre lang hat er sich seines Thrones, der Dankbarkeit des Volkes und des Belagers mit des Laios königlicher Witwe erfreuen dürfen, erwachsene Söhne und knospende Töchter umgeben ihn. Die allgemeine Not stört seinen Frieden, und mit der bangen Frage nach der Ursache des neuen Schreckens beginnt in Staffeln die Aufhellung der grauenvollen Vorgeschichte, beginnt schrittweise die Geschickserteilung, bis nach immer steigender Selbstverblendung und sanguinischem Aufblähen falscher Hoffnung erbarmungslos die Zermalmung hereinbricht. Man hat Fehler finden wollen an dieser heranschleichenden Enthüllung, die in der Weltliteratur zwar viele Nachahmungen aufzuweisen, doch nur ein einziges ebenbürtiges Seitenstück hat: Heinrichs von Kleist „Verbrochener Krug“, wenn Dorfrichter Adam sich in seine Selbstentdeckung hineinverhört. Man hat die Verblendung des Dedipus unwahrscheinlich gefunden; mindestens bei dem Eingreifen Jokastes, wenn sie ahnungslos dem Hindämmernden die ersten grellen Lichter aufsteckt und er aufschreit:

„Frau, wie durchschauert's mich  
bei deinem Wort!“

hätte er gleich die ganze Wahrheit ahnen sollen. Aber man übersieht, daß wir in Dedipus nicht bloß einen Menschen, sondern einen Herrscher vor uns haben, daß Eigenwille, Jähzorn, Verdächtigungsang bei selbstgefälliger Täuschung von je die Erblaster der Herrschernatur gewesen sind. Man blicke auf den letzten jener Königsfamilie, die „nichts lernen und nichts vergessen“ konnte, auf Jakob II Stuart, wie er drei schwere Jahre hindurch nichts unterließ, um nach einander jede

Sympathie zu brutalisieren, die ihm willig hatte dienen wollen, wie er unbelehrbar und jede Warnung mißachtend jeden Fehler beging, der nur möglich, und einige andere, die selbst bei Dümmeren ganz unmöglich geschehen hatten, bis es ihm gelungen war, systematisch auch die letzte Stimme zum Schweigen zu bringen, die sich noch zu seinen Gunsten zu erheben wagte, und das Verderben mit dem Dranier heranzog. Es hieße den Begriff der Verblendung mißverstehen, wenn man sie nicht als vollständig auffaßte. Der Verblendete greift nach Strohhalmen der Hoffnung, ganz wie Dedipus thut. Nimmt man dies als gegeben an, so gehört das stufenweise Fortschreiten der Aufklärung, des „Anagnorismus“ zum Vollendetsten was jemals Zuhörer in banger, atemloser Spannung festhielt. Die Pest verheert das Land, weil des alten König Laios Mord noch ungesühnt blieb; der Mörder soll gesucht werden; Teiresias, wider Willen herbeigezogen, erklärt: Dedipus sei der Mörder. Dedipus höhnt und beschuldigt ihn; die Worte:

„Ha! trag ich länger diese dreiste  
Sprache noch?“

Fort ins Verderben! Säumst du  
noch, und wendest nicht

Sogleich den Rücken meinem Haus  
zu rascher Flucht?“

zeigen uns den ganzen Mann, ebenso wie des Kreon scharfe Kritik:

„Du giebst im Zorne, seh' ich,  
nach. Doch ist der Zorn

Verraucht, bereust du; solcherlei  
Naturen sind

Sich selbst mit Recht zur aller-  
größten Qual und Pein.“

**303. Retardierung.** So dürfen wir uns nicht wundern, daß bei der praktisch-leichtlebigen Jokaste Erzählung von der Dreiwegscheide,

an der Laioß fiel, Dedipus wohl stußig wird, doch keineswegs sofort in dem Erschlagenen seinen Vater vermutet. Der lebt ja mit Merope, seiner Mutter, in Korinth! Und überdies soll gar nicht ein einzelner, sondern eine Schar von Räubern Laioß angefallen haben. Nur die Lokalität?? . . . Der einzig Ueberlebende jener Affäre, der abseits von Theben königliche Herden hütet, muß herbeigerufen werden.

Da kommt aus Korinth der Bote, der des Königs Polybos Tod vermeldet. Welch eine wunderbare Verwicklung! Des Dedipus (vermeintlicher) Vater tot? Dann sind ja alle Orakelsprüche hinfällig!! Aber derselbe Bote, der so glückverheißend eintrifft, ist thatsächlich verderbenbeschwingt; er bringt den zerschmetternden Stein ins Rollen: er löst das Rätsel von des Dedipus Herkunft — für Jokaste. Sie wankt in ihre Gemächer, jede Auskunft verweigernd, mit der einzigen Warnung:

„Unsel'ger, daß du nie erkanntest,  
wer du bist!“

**304. Katastrophe.** Der Zuhörer schaudert bereits: da, im Kreuzverhör des alten Hirten mit dem Boten aus Korinth, der beiden Männer, die übrig bleiben mußten, um hochbetagt unter des Dedipus Drohungen Zeugnis abzulegen, wie sie das Leben des einst Ausgesetzten erhielten, weicht endlich der Schleier von dessen Augen. Der gräßliche Thatbestand ist am Tage, und es bleibt nur noch der Vollzug des nicht minder schauerlichen Strafgerichtes übrig.

**305. Moral.** Rein, diese so spät weichende geistige Blindheit, das langsame Vorkriechen der Wahrheit, dieses halbe Ahnen, dieses freudige Wiederhopen sind künstlerisch unanfechtbar. Viel eher

ließen sich Zweifel erheben gegen die stichhaltige Bethätigung der eigensten Philosophie des Dichters. Kann jenes geduldige und demütige Stillhalten mit angekniffenem Ohr, das Sophokles manchmal für die einzige Weisheit zu halten scheint, wirklich einem seiner entwickelten Menschenwesen freudige Daseinsmöglichkeit gewähren? Daß der Diener mit dem Instinkt eines Knechtes, sobald er in des Laioß Totschläger den neuen König und Gemahl der Witwe begrüßen muß, sich in die Verborgenheit zurückzieht, weil er mit diesem Greuel nichts zu thun haben will, das ist am Ende begreiflich. Aber Teiresias der Seher, weiß, daß Dedipus der Jokaste Sohn ist; er weiß es und schweigt?? Er duldet, daß aus diesem schauderhaften Ehebund Kinder sprießen, und will nicht reden?? Herbeigezogen, noch im letzten Augenblick, verweigert er mürrisch die Auskunft.

„Nach Haus entlaß mich! Leichter  
wirst du dein Geschick  
Und ich das meine tragen, folgst  
du meinem Wort.“

— — — — —  
Dir selbst gedeiht dein Reden,  
wie ich sehe, nicht  
Zum Segen; gleichem Lose möcht  
ich gern entgehn.“

Ja dünkt ihm denn das bloße Mundhalten in solchen Angelegenheiten heilbringend? Leitet ihn nur platter egoistischer Nutzen? Ist Dedipus Frage: „Warum erschloß der Weise da nicht seine Lippen?“ im Sinne des Dichters etwa verwerflich gewesen, da er den Alten sozusagen mit Gewehr bei Fuß, apathisch als verschwiegenen Zeugen gräßlicher Unzucht weiterleben läßt? Ist am Ende der Jokaste ganz oberflächliche Klugheit, die sich unbedenklich äußert:

„Was soll der Staubgeborne  
fürchten, den das Glück  
Beherrscht und dem in Nacht die  
Zukunft sich verhüllt?  
Am besten lebt jedweder  
Leichthin, wie er kann.  
Dir bange vor der Mutter Eh-  
bund nimmermehr!  
Hat mancher doch in Träumen  
auch sich schon gefellt  
Der eignen Mutter.“

ist dieser leichte Opportunismus in  
des Sophokles Augen gar ein Ver-  
dienst gewesen?

**306. Sophokles, Goethe und  
Shakespeare.** Das wohl mit nich-  
ten; schon durch die tiefe schauer-  
liche Ironie, die solchen Worten in  
solcher Situation innewohnt, werden  
sie widerlegt. Dennoch scheint die,  
jede höhere Schwungkraft lähmende  
Verzweiflungstragik, die in den  
Klagen der thebanischen Greise so  
erschütternd ausklingt, des Dichters  
tiefster Brust zu entstammen.

„Weh ihr Menschengeschlechter all,  
Die ihr lebet, wie deucht ihr mir  
Eitler Rauch und dem nichts  
gleich!

Giebt's wohl höheres Menschen-  
glück,

Als daß einer sich glücklich wähnt,  
Bis, wann plötzlich der Wahn  
verfliegt,

Er hintaumelt zum Abgrund?“

Es ist die Weise des Goethischen  
Hartners, wenn er von den himm-  
lischen Mächten singt:

„Ihr führt ins Leben uns hinein,  
Ihr laßt den Armen schuldig  
werden,

Dann überlaßt ihr ihn der Pein,  
Denn alle Schuld rächt sich auf  
Erden.“

Sophokles und Goethe in Ehren,  
so muß doch betont werden, daß  
ihre Weise nirgend die des Aeschy-

los war, bei dem in Kollisions-  
fällen die Götter selbst für den  
Sterblichen gegen das grause, un-  
erbittliche Schicksalsrecht in die  
Schranken treten; noch weniger die  
Weise eines Shakespeare, in dessen  
Tragik sich, wenn sie den Unter-  
gang eines Menschen bedingt, stets  
eine volle und begreifliche Rechtfertigung des Göttlichen offenbart.  
Dem Künstler stehen die Wege  
frei, diese oder jene Weltanschauung  
zu seiner eigenen zu machen. Aber  
wenn er überhaupt darüber nach-  
denkt, auf wen er wirkt, so wird  
er sich nicht verhehlen können, daß  
des Teiresias verschlossener, wie der  
Jokaste leichtlebiger Stumpfsinn aus  
derselben Sophokleischen Anschau-  
ung des Göttlichen entspringen, wie  
sie sich im „König Oedipus“ aus-  
drückt, während umgekehrt alles  
Heroische, das Verantwortung tra-  
gen, handeln und wirken will, aus  
des großen Briten geläuterter Ge-  
rechtigkeit ebensoviel anfeuernde  
Aufmunterung, wie lehrreiche War-  
nung zieht.

\* \* \*

### „Antigone.“

**307. Held oder Heldin?** Wie  
„König Oedipus“ durch seinen Auf-  
bau und dramatischen Fortschritt,  
so ist „Antigone“ wiederum durch  
den Vorwurf, den Geist des In-  
haltes die am ehesten modern an-  
mutende Tragödie der Alten. „Anti-  
gone“ ist das einzige antike Drama,  
worin das sonst vorwiegende Element  
übermenschlicher, unbegreiflicher  
Machtsprüche, Orakelverkündigungen  
und Schicksalsverhängnisse fast voll-  
ständig zurücktritt, seinen fälschenden  
Druck auf die Entschlüsse der  
Hauptpersonen also nur wenig aus-  
üben kann. Es ließe sich freilich  
darüber streiten, ob nicht der Gegen-  
spieler, der noch den „blinden

[illegible]

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 26

**Abstract**

11

[illegible]

Figure 1. The effect of the number of trials on the number of correct responses.

1000

100

**Abstract**

1000

1000

1. **Introduction**  
 2. **Methodology**  
 3. **Results**  
 4. **Discussion**  
 5. **Conclusion**  
 6. **References**  
 7. **Appendix**  
 8. **Index**  
 9. **Glossary**  
 10. **Notes**  
 11. **Footnotes**  
 12. **Endnotes**  
 13. **Supplementary Material**  
 14. **Tables**  
 15. **Figures**  
 16. **Equations**  
 17. **Formulas**  
 18. **Diagrams**  
 19. **Charts**  
 20. **Maps**  
 21. **Tables**  
 22. **Figures**  
 23. **Equations**  
 24. **Formulas**  
 25. **Diagrams**  
 26. **Charts**  
 27. **Maps**  
 28. **Tables**  
 29. **Figures**  
 30. **Equations**  
 31. **Formulas**  
 32. **Diagrams**  
 33. **Charts**  
 34. **Maps**  
 35. **Tables**  
 36. **Figures**  
 37. **Equations**  
 38. **Formulas**  
 39. **Diagrams**  
 40. **Charts**  
 41. **Maps**  
 42. **Tables**  
 43. **Figures**  
 44. **Equations**  
 45. **Formulas**  
 46. **Diagrams**  
 47. **Charts**  
 48. **Maps**  
 49. **Tables**  
 50. **Figures**  
 51. **Equations**  
 52. **Formulas**  
 53. **Diagrams**  
 54. **Charts**  
 55. **Maps**  
 56. **Tables**  
 57. **Figures**  
 58. **Equations**  
 59. **Formulas**  
 60. **Diagrams**  
 61. **Charts**  
 62. **Maps**  
 63. **Tables**  
 64. **Figures**  
 65. **Equations**  
 66. **Formulas**  
 67. **Diagrams**  
 68. **Charts**  
 69. **Maps**  
 70. **Tables**  
 71. **Figures**  
 72. **Equations**  
 73. **Formulas**  
 74. **Diagrams**  
 75. **Charts**  
 76. **Maps**  
 77. **Tables**  
 78. **Figures**  
 79. **Equations**  
 80. **Formulas**  
 81. **Diagrams**  
 82. **Charts**  
 83. **Maps**  
 84. **Tables**  
 85. **Figures**  
 86. **Equations**  
 87. **Formulas**  
 88. **Diagrams**  
 89. **Charts**  
 90. **Maps**  
 91. **Tables**  
 92. **Figures**  
 93. **Equations**  
 94. **Formulas**  
 95. **Diagrams**  
 96. **Charts**  
 97. **Maps**  
 98. **Tables**  
 99. **Figures**  
 100. **Equations**  
 101. **Formulas**  
 102. **Diagrams**  
 103. **Charts**  
 104. **Maps**  
 105. **Tables**  
 106. **Figures**  
 107. **Equations**  
 108. **Formulas**  
 109. **Diagrams**  
 110. **Charts**  
 111. **Maps**  
 112. **Tables**  
 113. **Figures**  
 114. **Equations**  
 115. **Formulas**  
 116. **Diagrams**  
 117. **Charts**  
 118. **Maps**  
 119. **Tables**  
 120. **Figures**  
 121. **Equations**  
 122. **Formulas**  
 123. **Diagrams**  
 124. **Charts**  
 125. **Maps**  
 126. **Tables**  
 127. **Figures**  
 128. **Equations**  
 129. **Formulas**  
 130. **Diagrams**  
 131. **Charts**  
 132. **Maps**  
 133. **Tables**  
 134. **Figures**  
 135. **Equations**  
 136. **Formulas**  
 137. **Diagrams**  
 138. **Charts**  
 139. **Maps**  
 140. **Tables**  
 141. **Figures**  
 142. **Equations**  
 143. **Formulas**  
 144. **Diagrams**  
 145. **Charts**  
 146. **Maps**  
 147. **Tables**  
 148. **Figures**  
 149. **Equations**  
 150. **Formulas**  
 151. **Diagrams**  
 152. **Charts**  
 153. **Maps**  
 154. **Tables**  
 155. **Figures**  
 156. **Equations**  
 157. **Formulas**  
 158. **Diagrams**  
 159. **Charts**  
 160. **Maps**  
 161. **Tables**  
 162. **Figures**  
 163. **Equations**  
 164. **Formulas**  
 165. **Diagrams**  
 166. **Charts**  
 167. **Maps**  
 168. **Tables**  
 169. **Figures**  
 170. **Equations**  
 171. **Formulas**  
 172. **Diagrams**  
 173. **Charts**  
 174. **Maps**  
 175. **Tables**  
 176. **Figures**  
 177. **Equations**  
 178. **Formulas**  
 179. **Diagrams**  
 180. **Charts**  
 181. **Maps**  
 182. **Tables**  
 183. **Figures**  
 184. **Equations**  
 185. **Formulas**  
 186. **Diagrams**  
 187. **Charts**  
 188. **Maps**  
 189. **Tables**  
 190. **Figures**  
 191. **Equations**  
 192. **Formulas**  
 193. **Diagrams**  
 194. **Charts**  
 195. **Maps**  
 196. **Tables**  
 197. **Figures**  
 198. **Equations**  
 199. **Formulas**  
 200. **Diagrams**  
 201. **Charts**  
 202. **Maps**  
 203. **Tables**  
 204. **Figures**  
 205. **Equations**  
 206. **Formulas**  
 207. **Diagrams**  
 208. **Charts**  
 209. **Maps**  
 210. **Tables**  
 211. **Figures**  
 212. **Equations**  
 213. **Formulas**  
 214. **Diagrams**  
 215. **Charts**  
 216. **Maps**  
 217. **Tables**  
 218. **Figures**  
 219. **Equations**  
 220. **Formulas**  
 221. **Diagrams**  
 222. **Charts**  
 223. **Maps**  
 224. **Tables**  
 225. **Figures**  
 226. **Equations**  
 227. **Formulas**  
 228. **Diagrams**  
 229. **Charts**  
 230. **Maps**  
 231. **Tables**  
 232. **Figures**  
 233. **Equations**  
 234. **Formulas**  
 235. **Diagrams**  
 236. **Charts**  
 237. **Maps**  
 238. **Tables**  
 239. **Figures**  
 240. **Equations**  
 241. **Formulas**  
 242. **Diagrams**  
 243. **Charts**  
 244. **Maps**  
 245. **Tables**  
 246. **Figures**  
 247. **Equations**  
 248. **Formulas**  
 249. **Diagrams**  
 250. **Charts**  
 251. **Maps**  
 252. **Tables**  
 253. **Figures**  
 254.

100

1000

1. **Introduction**  
 2. **Methodology**  
 3. **Results and Discussion**  
 4. **Conclusion**

**Abstract**

1. **Introduction**  
 2. **Background**  
 3. **Methodology**  
 4. **Results**  
 5. **Discussion**  
 6. **Conclusion**  
 7. **References**  
 8. **Appendix**  
 9. **Figure 1**  
 10. **Figure 2**  
 11. **Figure 3**  
 12. **Figure 4**  
 13. **Figure 5**  
 14. **Figure 6**  
 15. **Figure 7**  
 16. **Figure 8**  
 17. **Figure 9**  
 18. **Figure 10**  
 19. **Figure 11**  
 20. **Figure 12**  
 21. **Figure 13**  
 22. **Figure 14**  
 23. **Figure 15**  
 24. **Figure 16**  
 25. **Figure 17**  
 26. **Figure 18**  
 27. **Figure 19**  
 28. **Figure 20**  
 29. **Figure 21**  
 30. **Figure 22**  
 31. **Figure 23**  
 32. **Figure 24**  
 33. **Figure 25**  
 34. **Figure 26**  
 35. **Figure 27**  
 36. **Figure 28**  
 37. **Figure 29**  
 38. **Figure 30**  
 39. **Figure 31**  
 40. **Figure 32**  
 41. **Figure 33**  
 42. **Figure 34**  
 43. **Figure 35**  
 44. **Figure 36**  
 45. **Figure 37**  
 46. **Figure 38**  
 47. **Figure 39**  
 48. **Figure 40**  
 49. **Figure 41**  
 50. **Figure 42**  
 51. **Figure 43**  
 52. **Figure 44**  
 53. **Figure 45**  
 54. **Figure 46**  
 55. **Figure 47**  
 56. **Figure 48**  
 57. **Figure 49**  
 58. **Figure 50**  
 59. **Figure 51**  
 60. **Figure 52**  
 61. **Figure 53**  
 62. **Figure 54**  
 63. **Figure 55**  
 64. **Figure 56**  
 65. **Figure 57**  
 66. **Figure 58**  
 67. **Figure 59**  
 68. **Figure 60**  
 69. **Figure 61**  
 70. **Figure 62**  
 71. **Figure 63**  
 72. **Figure 64**  
 73. **Figure 65**  
 74. **Figure 66**  
 75. **Figure 67**  
 76. **Figure 68**  
 77. **Figure 69**  
 78. **Figure 70**  
 79. **Figure 71**  
 80. **Figure 72**  
 81. **Figure 73**  
 82. **Figure 74**  
 83. **Figure 75**  
 84. **Figure 76**  
 85. **Figure 77**  
 86. **Figure 78**  
 87. **Figure 79**  
 88. **Figure 80**  
 89. **Figure 81**  
 90. **Figure 82**  
 91. **Figure 83**  
 92. **Figure 84**  
 93. **Figure 85**  
 94. **Figure 86**  
 95. **Figure 87**  
 96. **Figure 88**  
 97. **Figure 89**  
 98. **Figure 90**  
 99. **Figure 91**  
 100. **Figure 92**  
 101. **Figure 93**  
 102. **Figure 94**  
 103. **Figure 95**  
 104. **Figure 96**  
 105. **Figure 97**  
 106. **Figure 98**  
 107. **Figure 99**  
 108. **Figure 100**  
 109. **Figure 101**  
 110. **Figure 102**  
 111. **Figure 103**  
 112. **Figure 104**  
 113. **Figure 105**  
 114. **Figure 106**  
 115. **Figure 107**  
 116. **Figure 108**  
 117. **Figure 109**  
 118. **Figure 110**  
 119. **Figure 111**  
 120. **Figure 112**  
 121. **Figure 113**  
 122. **Figure 114**  
 123. **Figure 115**  
 124. **Figure 116**  
 125. **Figure 117**  
 126. **Figure 118**  
 127. **Figure 119**  
 128. **Figure 120**  
 129. **Figure 121**  
 130. **Figure 122**  
 131. **Figure 123**  
 132. **Figure 124**  
 133. **Figure 125**  
 134. **Figure 126**  
 135. **Figure 127**  
 136. **Figure 128**  
 137. **Figure 129**  
 138. **Figure 130**  
 139. **Figure 131**  
 140. **Figure 132**  
 141. **Figure 133**  
 142. **Figure 134**  
 143. **Figure 135**  
 144. **Figure 136**  
 145. **Figure 137**  
 146. **Figure 138**  
 147. **Figure 139**  
 148. **Figure 140**  
 149. **Figure 141**  
 150. **Figure 142**  
 151. **Figure 143**  
 152. **Figure 144**  
 153. **Figure 145**  
 154. **Figure 146**  
 155. **Figure 147**  
 156. **Figure 148**  
 157. **Figure 149**  
 158. **Figure 150**  
 159. **Figure 151**  
 160. **Figure 152**  
 161. **Figure 153**  
 162. **Figure 154**  
 163. **Figure 155**  
 164. **Figure 156**  
 165. **Figure 157**  
 166. **Figure 158**  
 167. **Figure 159**  
 168. **Figure 160**  
 169. **Figure 161**  
 170. **Figure 162**  
 171. **Figure 163**  
 172. **Figure 164**  
 173. **Figure 165**  
 174. **Figure 166**  
 175. **Figure 167**  
 176. **Figure 168**  
 177. **Figure 169**  
 178. **Figure 170**  
 179. **Figure 171**  
 180. **Figure 172**  
 181. **Figure 173**  
 182. **Figure 174**  
 183. **Figure 175**  
 184. **Figure 176**  
 185. **Figure 177**  
 186. **Figure 178**  
 187. **Figure 179**  
 188. **Figure 180**  
 189. **Figure 181**  
 190. **Figure 182**  
 191. **Figure 183**  
 192. **Figure 184**  
 193. **Figure 185**  
 194. **Figure 186**  
 195. **Figure 187**  
 196. **Figure 188**  
 197. **Figure 189**  
 198. **Figure 190**  
 199. **Figure 191**  
 200. **Figure 192**  
 201. **Figure 193**  
 202. **Figure 194**  
 203. **Figure 195**  
 204. **Figure 196**  
 205. **Figure 197**  
 206. **Figure 198**  
 207. **Figure 199**  
 208. **Figure 200**  
 209. **Figure 201**  
 210. **Figure 202**  
 211. **Figure 203**  
 212. **Figure 204**  
 213. **Figure 205**  
 214. **Figure 206**  
 215. **Figure 207**  
 216. **Figure 208**  
 217. **Figure 209**

[illegible]

ziehungsidee der Menschheit in den Tod geht, sich seine Mission, in eine Formel gepreßt, zum Bewußtsein bringen dürfen. Aus der Trefflichkeit seiner Natur, nicht seiner Erkenntnis muß seine Tragik entspringen; auch als Vertreter des Guten und Rechten sollte er (wie's bei den Helden des Aeschylos die Regel ist) den dunkeln Gewalten eines dämonischen Dranges, eines verhüllten Schicksales zu erliegen scheinen. Antigones durch Pflichtenmut herausbeschworene Gefahr giebt ihr viel eher einen wonnigen Enthusiasmus, als jenes tiefe Pathos, jene herzbedrückende unselige Stimmung, die noch jeden wahrhaft tragischen Affekt durchzogen und durchtränkt hat.

**311. La scène à faire.** Demgemäß tritt das, was ein Shakespeare sicherlich mit Aufgebot seiner ganzen leidenschaftlichen Lyrik betonen haben würde: die Zerstörung ihres bräutlichen Liebesglücks in den Hintergrund. Kreon, ohne Rücksicht auf seinen Sohn, ihren Bräutigam Hämon, verurteilt sie zum Tode; doch Hämon und Antigone haben im ganzen Stück keine Scene miteinander! Ausschließlich des Kreon Gemütsleben ist es, mit seiner heimlichen Angst und ihren Steigerungen, was unsre eigenen Empfindungen aufstürmt, bis wir den Schicksalgeschlagenen, nachdem er Schwiegertochter, Sohn und Gattin zugleich verlor, an Hämons Wahre zusammenbrechen sehn.

**312. Unmodern** allein in dieser Tragödie berührt uns der Seher Teiresias. Daß er, der Blinde, noch auf die Vogelchau geht, während er den Flug der Vögel doch höchstens hören kann, das möge durchschlüpfen. Aber ausdrücklich erzählt er, daß eine jüngere Kraft ihm bei seinem Handwerk hilft; so führt er Theben — und

ihn selbst ein Knabe!! Es ist doch gut, daß solche Autoritäten aus Pappe und Heutige nicht mehr ins Verderben zu stürzen vermögen, und gern wollen wir des Teiresias vergessen, wenn wir die Sprüche tiefer Weisheit vernehmen, die verschwenderisch reich auch in der „Antigone“ ausgestreut sind.

„O wolle nichts erflehen . . .!“

**313. Nemesis.** Wer sagte doch schon, daß das einzige Gebet in eines besonnenen Christen Munde lauten dürfte: „Herr, wie du willst?“ Schon im Gedanken einer Bitte liegt ja der überhebungsvolle Anspruch: Daß man besser wisse, was frommt, als der Ewige selbst. Nur einmal will der Chor in jene vorlaute Selbstverherrlichung ausbrechen, die vom Dichter bei seiner bekannten Weltauffassung ironisch gemeint, dennoch von soviel deutschen Philologen ernst genommen wurde:

„Vieles Gewaltige lebt, und  
nichts,

Was gewaltiger als der Mensch.“

Natürlich ist im übrigen auch „Antigone“ gesättigt mit Klängen der Resignation vor

„Zeus, dem der Zunge hochfahrender Troß

Ein Abscheu ist . . .“

und einer Demut, die sich am vollkommensten vielleicht in des „König Dedipus“ berühmten Schlußversen äußert:

„Dum der Erdenöhne keinen,  
welcher noch entgegenschaut  
Jenem Tag, der Tage letztem,  
preiset glücklich fürderhin,  
Oh er, frei von Leid und Drangsal,  
seines Daseins Ziel erreicht!“

Diese Verse haben ihre Spitze recht eigentlich gegen Kreon, der einst, und nicht ganz ohne Selbst-



maßen äußert; es wird kein angenehmer Dienst bei ihr gewesen sein, für Mägde so wenig wie für den Gatten. Selbst wenn der Dichter abgeklärten Seelenadel und Hoheit bejessen hätte, würde es ihm schwer gefallen sein, gerade ein derartiges Gefäß damit zu erfüllen. Nun sitzt die in ihrem Besitzstand Gefränkte da:

„Ihr Auge starrt zur Erde; niemals hebt sie mehr  
Das Haupt empor, und einem  
Felsen gleich im Meer  
Bleibt sie für jeden gutgemeinten  
Zuspruch taub.

— — — — —  
Selbst von den Kindern wendet  
sie den Blick voll Haß.  
Ich fürchte fast, sie brütet über  
Gräßlichem,  
Denn ihr Gemüt ist heftig;  
Kränkung kann es nicht  
Ertragen; — — — — —  
Ein schrecklich Weib! — — — — —

„Terrible at bay“ nennt die englische Sprache derartige Frauen, mit einem Gleichnis, das aus der Jagd hergenommen ist, wenn an Wasserstrand der Hirsch, von der Meute gestellt, zum letzten Todeskampf die Hörner senkt.

**318. Ein Frauenzimmer.** Man sieht jetzt schon: Medea ist nicht das, was wir „weiblich“ nennen; zwar auch kein Mannweib, denn im allerhöchsten Maße besitzt sie die gefährlichsten Gaben der Weibnatur, Verstellung und Arglist, ja sie wird in Momenten der Entspannung, wenn der Kreis ihrer Launen sich drehend gerade einmal die Lust am Einschmeicheln und Bezaubern nach oben brachte, sicher berückend liebenswürdig zu sein vermocht haben. Aber versuchen wir, ihren Gesamtcharakter in ein knappes Wort zu fassen, so werden wir sie, zugleich die gelungene Spekulation des Dich-

ters auf ein, wenn auch niedriges, doch desto breiteres Publikum anerkennend, als „echt frauenzimmerlich“ bezeichnen dürfen. Alles, was weiblichen Wesen von platter Denkart und gering entwickelter Herzensbildung lieb und teuer ist: das wütende Auffahren, der fressende Neid auf irgend eine Bevorzugte; das sofortige Entziehen aller Annehmlichkeiten weiblicher Nähe, um in einem brütenden Dasein mit grollenden Augen die Atmosphäre des Hauses so ungemütlich als möglich zu machen; brutale Nachsucht; wildes, unbedenkliches Nachgeben an jede Bosheit, nur um einen Abscheuflenden für eine Kreuzung ihres Willens oder ihrer Wichtigkeitsgefühle zu strafen, — alles dies finden wir an Medea so meisterlich herausgearbeitet, daß die Gefinnungsschürzen unter den Damen aller Zeiten und Nationen, von den leichtfertig gewordenen Athenerinnen des Perikleischen Zeitalters bis zu den Pariserinnen, die uns Dumas fils und Marcel Prévost beschrieben haben, innerlich aufjauchzen mußten. Da in der That war Fleisch von ihrem Fleisch durch einen großen Tragiker verherrlicht.

**319. Mütterliche Launen.** Nur Ein Zug berührt ganz widerlich: der Wunsch, den Gatten auch durch das Hinschlachten der von ihm empfangenen Kinder zu kränken. Dies, wie längst bemerkt wurde, ist nicht tierisch; leider ist es, in frauenzimmerlichem Sinne, menschlich. Wem fiel z. B. nicht das Schicksal des unglücklichen englischen Dichters Richard Savage ein, dessen Leben Samuel Johnson beschrieb? Seine Mutter war eine Lady, die von ihrem Lord getrennt in sträflichem, doch unverhohlenem Verkehr mit einem andern Manne lebte und als Pfand der Liebe den zukünftigen Dichter von ihm trug. Da betrieb

der Gatte im Oberhause, dessen Mitglied er war, die Ehescheidung, und diese erfolgte so frühzeitig, daß Richard Savage weder als Sohn seines legitimen, noch als Sohn seines natürlichen Vaters zur Welt kam. Die Dame, von ihrem Galan im Stich gelassen, suchte sich dadurch schadlos zu halten, daß sie mit echt frauenzimmerlicher Logik das neu-geborene Kind als die Ursache ihrer Verlegenheit ansah, um nunmehr das heranwachsende mit einem ebenso wütenden als thätigen Haß durch sein ganzes Leben zu verfolgen, alles zu hintertreiben, was ihm nützen konnte, den Knaben in dunkler Niedrigkeit festzuhalten, dem Jüngling auf jede Weise zu schaden.

**320. Des Dichters Meinung.** Dieses Triebartige, ganz von Launen Abhängige, dieses in Vorliebe wie Abneigung gleich Unmotivirte, dieser Mangel an Gerechtigkeit, der auch heute noch die Mehrzahl der Frauen zu ernstern Mannesgeschäften untauglich, weil unzuverlässig, macht, wird neuerdings ja von vielen galanten Sozialpsychologen einfach unterschlagen. Man hört nichts davon bei den Frauenrechtlern, oder diese gleiten mit ein paar sanften Wendungen darüber hin, als ob es sich da nicht um Anlagen, sondern um abstellbare Produkte falscher Erziehung handelte. In diesem einen Punkt müssen wir Euripides nachrühmen, daß er ganz naiv, ohne Beschönigungsversuch, Medea ihre Natur bekennen läßt, wenn sie von den Weibern spricht als

„... ungeschickt zu allem Guten  
zwar,  
Doch listig und gewandt in allem  
bösen Thun.“

**321. Antife décadence.** Freilich werden wir uns hüten müssen, zu generalisieren. Es ist nicht die deutsche Frau, die uns in Medea

entgegentritt. Zuweilen wird man an eine polnische Köchin erinnert, die an ihren guten Tagen zwar vortreffliches Essen bereitet, aber, sobald ihrer Eigenliebe die geringste Zumutung gemacht wurde, sofort mit dem großen Küchenmesser wirft. Noch öfter fallen einem aber jene saftlosen Heldinnen unsrer dichten- den Verkömmlinge bei, die sich in den Bädern und den Sprechstunden der Spezialisten für Neurasthenie herumstoßen, trotz stetig sich steigern- der Ansprüche an Achtung und Gel- tung doch ihre wichtigste Funktion, den Akt der Geburt, wie ein Attentat auf ihr Leben verabscheuen und deren Tonart Medea so vortrefflich wiedergiebt in den Worten:

„... Lieber stürzt ich dreimal  
ins Gewühl  
Der Schlacht mich, als nur ein-  
mal in das Wochenbett!“

Jason wieder scheint im Verlauf seiner Ehe derartig mit den grausigen Opfern geplagt worden zu sein, die die Frauen bei der Mutterschaft bringen, daß sich ihm der nicht min- der moderne Stoßseufzer entringt:

„... Die Menschen sollten sich  
auf anderm Weg  
Nachkommen schaffen und kein  
Weib auf Erden sein,  
Dann wär' es mit dem Menschen-  
leben wohlbestellt.“

**322. Anachronismus.** Vollends der Schlußgesang des Chores im 4. Akt schüttet wie das Füllhorn der Pandora den ganzen dialekti- schen Wust der Emanzipationsstreit- fragen auf uns aus. Es fehlt weder der Embryo der „lady-novellist“, denn

„... nicht jeglicher zwar,  
Doch einigen wohl in der Frauen  
Geschlecht  
Ist solches vergönnt,  
Und hold sind ihnen die Musen;“

noch fehlt es an beweglichen Klagen über die Vorteile der Kinderlosigkeit, und bald scheint in ihnen ein egoistisch ausgehöhlter Pariser Junggeselle, bald eine zu ihrer Pein verheiratete und den Pflichten der Ehe nicht gewachsene Hysterica zu Worte zu kommen.

**323. Fehlen der Sühnidee.** Kein Wunder, daß solche die Laune verherrlichende, die Pflicht verabscheuende Zersetzungs-dramatik gerade die Frauen eines Staatswesens, an dessen Kern der Todeswurm schon nagte, abwärts führen mußte, wie denn Aristophanes unverhohlen und ingrimmig aussprach, daß durch Euripides die Sitten der Athenerinnen sich außerordentlich verschlechtert hätten. Gleich den andern beiden großen Tragikern und Aristophanes selbst war auch er ein Lyriker ersten Ranges. Hierdurch ward er ein Meister darin, Empfindungen auf eine passende Art auszudrücken, warme, tiefgefärbte Leidenschaftsbilder zu liefern und für kunstreiche Seelenmalerei weiblicher Konflikte geradezu ein Muster aller späteren Tragiker zu werden. Doch ob schon jeder Akt seines vorliegenden Gedichtes Belege dafür bietet, daß er sein Handwerk aus dem Grunde verstand und nur die ganz aus dem Stück herausfallende Episode des Megeus, — zu dem sich Medea kalt rechnend die Rückzugslinie sichert, — für die Willkür seiner Technik den Beweis erbringt, so sehen wir doch andererseits nirgend auch nur den mindesten Ansat zu, die Widersprüche der sittlichen Welt in Vernunft und Gerechtigkeit aufzulösen. Ein zwischen Vorsehung und Menschenloos unruhig, haltlos und grämlich hin und her schwankender Dichter, der immer, wenn er mit seinem Wiß für die Motivierung zu Ende ist, an den Haaren die *μοιρα* herbeizieht und auch die mordplanende

Medea rufen läßt: „Sie müssen sterben“, denn:

„So will's das Schicksal, dem man nicht entfliehen kann! . . .“

hat sich durch ein paar böse persönliche Erfahrungen überwältigen lassen, wie etwa Strindberg. Nicht die wertvolleren Eigenschaften der Frauennatur hat er durchschaut, nicht sie haben seine Phantasie befruchtet, nicht sie ihn zur Dichtung angeregt. Und wie die schönen, die herzugewinnenden Regungen seiner Heldinnen (z. B. der Todesmut einer Iphigenie) durch plötzliche Eingebung, ohne die Beweggründe freier Entschliebung hervorzubrechen pflegen, so ist ihm andererseits niemals der Gedanke gekommen, seine Medea aus dem Feuer der Seelenqualen zu einer erhebenden Versöhnung mit ihrem Geschick zu läutern. Schneidende Accente befriedigter Rachsucht äußernd, fährt sie nach vollbrachten Greuelthaten in dem ihr vom Sonnengott geschenkten Drachengespann zu Megeus nach Athen. Und gleichwohl ist ihr knirschend-triumphierendes:

„Ich traf dich doch, wie du's verdient, ins tiefste Mark!“

immer noch erträglicher als ihre plötzliche Weichheit. Dem Krokodil und der Hyäne, beiden wird nachgesagt, daß sie Kinderstimmen nachahmen, um Opfer anzulocken; aber noch von keiner Hyäne hat die Naturgeschichte berichtet, daß sie ihre eigene Brut vertilgt hätte. Was soll man nun dazu sagen, wenn Medea kurz vor solchem Werk folgende schmelzende Weise ertönen läßt:

„Wohlauf denn! rüste dich, o Herz! Was zauberst du, Dieschreckliche, notwend'ge Frevelthat zu thun?“

Glende, auf! Mit dieser Hand ergreif' das Schwert,

Ergreif's, eil' an des Lebens  
jammervolles Ziel  
Und nicht verzage, nicht gedenk',  
daß teuer sie  
Dir sind, daß du die Mutter bist!  
Den kurzen Tag  
Sollst du ja nur vergessen, daß  
du Kinder hast, —  
Dann wein' hinfort. Und ob du  
auch sie tötest, doch  
Sind sie dir wert; du aber bist  
das ärmste Weib."

324. Julian Schmidt hat für diese in Frankreich viel geübte Kunstweise, gerade über Widriges und Anstößiges den Duft zartester Poesie hauchen zu wollen, einst die Bezeichnung gefunden: „sentimentale Cochonnerie“. Und in der That ist „cochon“ die einzige Tiermutter, von der es bekannt ist, daß sie zuweilen den eigenen Wurf aufzehre. Mag daher immerhin die euripideische Kunst gerade in ihren Schwächen große Anziehung für dichtende Temperamente von ähnlich fränkender Veranlagung besitzen; — wenn man sich in sie vertieft hat: wie schön und rein will uns dann erst Sophokles erscheinen, wie herb und groß ein Aeschylos!

\* \* \*

Aristophanes:

„Die Frauenrechtlerinnen“  
(Ekklesiazusen).

325. Zeichen der Zeit. Im Jahre 431 v. Chr. war die „Medea“ des Euripides zum erstenmal aufgeführt worden; im selben Jahre begann der peloponnesische Krieg. Merkwürdig und doch nichts weniger als zufällig dieses Zusammenreffen eines Bruderzwistes, der bestimmt war, Athens Blüte für immer zu knicken, mit einem Kunst-

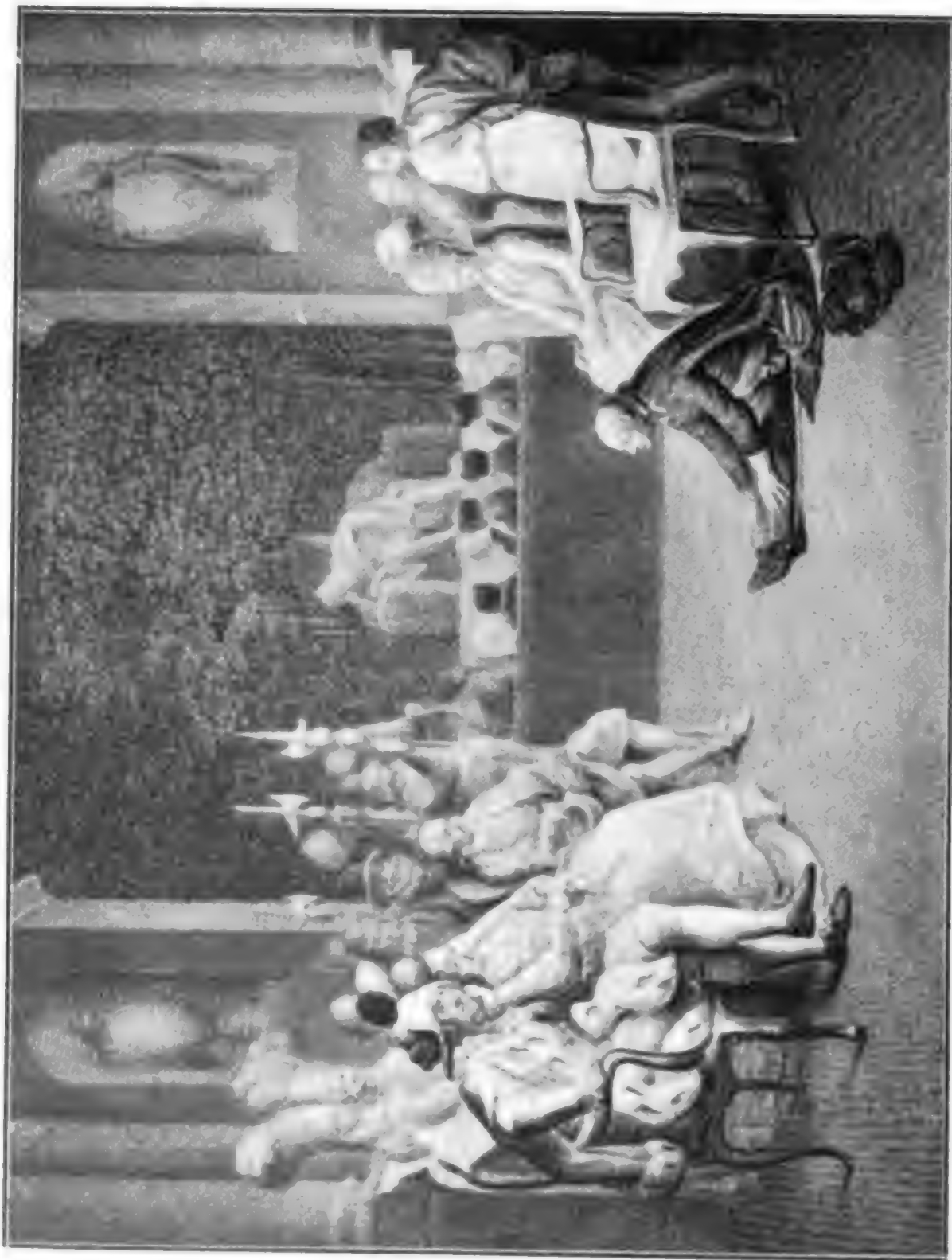
ereignis, das wie kein anderes die phosphoreszierende Fäulnis am athenischen Staatskörper verdeutlichte. Die Drachensaat, die Medea's Händen so wohlvertraute, muß üppig aus der euripideischen Tragödie aufgegangen sein, wenn kaum vierzig Jahre später, 392 v. Chr., ein Stück wie „die Frauenrechtlerinnen“ in Athen verstanden und belacht werden konnte. Man ist in Verlegenheit, was man mehr an ihm bestaunen soll: die sich überstürzende, treibhausartig blühende und welkende, gleich einem durchgegangenen Gespann dem logischen Endziel zurasende athenische Kulturentwicklung, die Aristophanes beleuchtet; den phantastischen Witz, die Hochwertigkeit echt komischer Kunst, die sich in seinem Werk bethätigen; oder endlich, daß es noch heutigen Tages, bei einer modernen Bewegung, die uns alle anstößt und viele mit fortreißen will, das erlösende Zauberwort zu sprechen scheint, das den Uebertreibungen ein Ende bereitet und sie dem verdienten Gelächter preisgibt.

326. Die hellenischen Ehefrauen hatten zu Klagen einige Veranlassung; das ist wahr. Erst der deutschen Gattin ward es familienrechtlich gestattet, „am Halse des Mannes zu hängen“; erst das Christentum, das die Forderung monogamischen Verhaltens in der Ehe beiden Teilen gewaltsam einschärfte, hat unser Liebesleben so innig ausgestaltet, daß romantische Dichter daran gehen konnten, es allmählich mit allen Feinheiten der Poesie zu schmücken. Der bürgerlich-ökonomischen Anschauung der Ehe als einer Vorkehrung zur Erzielung erbberechtigten Nachwuchses fand sich im alten Hellas eine weite Duldsamkeit gegenüber, die sich die schönsten von der Natur dargebotenen



Figure 1. (a) (b)

Figure 1. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z) (aa) (ab) (ac) (ad) (ae) (af) (ag) (ah) (ai) (aj) (ak) (al) (am) (an) (ao) (ap) (aq) (ar) (as) (at) (au) (av) (aw) (ax) (ay) (az) (ba) (bb) (bc) (bd) (be) (bf) (bg) (bh) (bi) (bj) (bk) (bl) (bm) (bn) (bo) (bp) (bq) (br) (bs) (bt) (bu) (bv) (bw) (bx) (by) (bz) (ca) (cb) (cc) (cd) (ce) (cf) (cg) (ch) (ci) (cj) (ck) (cl) (cm) (cn) (co) (cp) (cq) (cr) (cs) (ct) (cu) (cv) (cw) (cx) (cy) (cz) (da) (db) (dc) (dd) (de) (df) (dg) (dh) (di) (dj) (dk) (dl) (dm) (dn) (do) (dp) (dq) (dr) (ds) (dt) (du) (dv) (dw) (dx) (dy) (dz) (ea) (eb) (ec) (ed) (ee) (ef) (eg) (eh) (ei) (ej) (ek) (el) (em) (en) (eo) (ep) (eq) (er) (es) (et) (eu) (ev) (ew) (ex) (ey) (ez) (fa) (fb) (fc) (fd) (fe) (ff) (fg) (fh) (fi) (fj) (fk) (fl) (fm) (fn) (fo) (fp) (fq) (fr) (fs) (ft) (fu) (fv) (fw) (fx) (fy) (fz) (ga) (gb) (gc) (gd) (ge) (gf) (gg) (gh) (gi) (gj) (gk) (gl) (gm) (gn) (go) (gp) (gq) (gr) (gs) (gt) (gu) (gv) (gw) (gx) (gy) (gz) (ha) (hb) (hc) (hd) (he) (hf) (hg) (hh) (hi) (hj) (hk) (hl) (hm) (hn) (ho) (hp) (hq) (hr) (hs) (ht) (hu) (hv) (hw) (hx) (hy) (hz) (ia) (ib) (ic) (id) (ie) (if) (ig) (ih) (ii) (ij) (ik) (il) (im) (in) (io) (ip) (iq) (ir) (is) (it) (iu) (iv) (iw) (ix) (iy) (iz) (ja) (jb) (jc) (jd) (je) (jf) (jg) (jh) (ji) (jj) (jk) (jl) (jm) (jn) (jo) (jp) (jq) (jr) (js) (jt) (ju) (jv) (jw) (jx) (jy) (jz) (ka) (kb) (kc) (kd) (ke) (kf) (kg) (kh) (ki) (kj) (kk) (kl) (km) (kn) (ko) (kp) (kq) (kr) (ks) (kt) (ku) (kv) (kw) (kx) (ky) (kz) (la) (lb) (lc) (ld) (le) (lf) (lg) (lh) (li) (lj) (lk) (ll) (lm) (ln) (lo) (lp) (lq) (lr) (ls) (lt) (lu) (lv) (lw) (lx) (ly) (lz) (ma) (mb) (mc) (md) (me) (mf) (mg) (mh) (mi) (mj) (mk) (ml) (mm) (mn) (mo) (mp) (mq) (mr) (ms) (mt) (mu) (mv) (mw) (mx) (my) (mz) (na) (nb) (nc) (nd) (ne) (nf) (ng) (nh) (ni) (nj) (nk) (nl) (nm) (nn) (no) (np) (nq) (nr) (ns) (nt) (nu) (nv) (nw) (nx) (ny) (nz) (oa) (ob) (oc) (od) (oe) (of) (og) (oh) (oi) (oj) (ok) (ol) (om) (on) (oo) (op) (oq) (or) (os) (ot) (ou) (ov) (ow) (ox) (oy) (oz) (pa) (pb) (pc) (pd) (pe) (pf) (pg) (ph) (pi) (pj) (pk) (pl) (pm) (pn) (po) (pp) (pq) (pr) (ps) (pt) (pu) (pv) (pw) (px) (py) (pz) (qa) (qb) (qc) (qd) (qe) (qf) (qg) (qh) (qi) (qj) (qk) (ql) (qm) (qn) (qo) (qp) (qq) (qr) (qs) (qt) (qu) (qv) (qw) (qx) (qy) (qz) (ra) (rb) (rc) (rd) (re) (rf) (rg) (rh) (ri) (rj) (rk) (rl) (rm) (rn) (ro) (rp) (rq) (rr) (rs) (rt) (ru) (rv) (rw) (rx) (ry) (rz) (sa) (sb) (sc) (sd) (se) (sf) (sg) (sh) (si) (sj) (sk) (sl) (sm) (sn) (so) (sp) (sq) (sr) (ss) (st) (su) (sv) (sw) (sx) (sy) (sz) (ta) (tb) (tc) (td) (te) (tf) (tg) (th) (ti) (tj) (tk) (tl) (tm) (tn) (to) (tp) (tq) (tr) (ts) (tt) (tu) (tv) (tw) (tx) (ty) (tz) (ua) (ub) (uc) (ud) (ue) (uf) (ug) (uh) (ui) (uj) (uk) (ul) (um) (un) (uo) (up) (uq) (ur) (us) (ut) (uu) (uv) (uw) (ux) (uy) (uz) (va) (vb) (vc) (vd) (ve) (vf) (vg) (vh) (vi) (vj) (vk) (vl) (vm) (vn) (vo) (vp) (vq) (vr) (vs) (vt) (vu) (vv) (vw) (vx) (vy) (vz) (wa) (wb) (wc) (wd) (we) (wf) (wg) (wh) (wi) (wj) (wk) (wl) (wm) (wn) (wo) (wp) (wq) (wr) (ws) (wt) (wu) (wv) (ww) (wx) (wy) (wz) (xa) (xb) (xc) (xd) (xe) (xf) (xg) (xh) (xi) (xj) (xk) (xl) (xm) (xn) (xo) (xp) (xq) (xr) (xs) (xt) (xu) (xv) (xw) (xx) (xy) (xz) (ya) (yb) (yc) (yd) (ye) (yf) (yg) (yh) (yi) (yj) (yk) (yl) (ym) (yn) (yo) (yp) (yq) (yr) (ys) (yt) (yu) (yv) (yw) (yx) (yy) (yz) (za) (zb) (zc) (zd) (ze) (zf) (zg) (zh) (zi) (zj) (zk) (zl) (zm) (zn) (zo) (zp) (zq) (zr) (zs) (zt) (zu) (zv) (zw) (zx) (zy) (zz)



**Szene aus Hamlet**

**Hamlet: Brodtkmann; Ophelia: Mlle Döbbelin; König: Brudner**

**Bildh von D. Chodowietzki, 1778.**

Freuden nicht verfehlen ließ, die weder neidisch noch zelosisch unser „drittes Geschlecht“, das in der Liebe von vornherein zum Darben verurteilt ist, nicht kannte und auch in späteren Jahren auf die Lupanare der Römer mit Geringschätzung herabblicken durfte: etwas derartiges war im alten Griechenland, solange „der Venus heitre Tempel standen“, niemals nötig gewesen. Doch diese urgesunde, größere Natürlichkeit und Freiheit bedingte zugleich im Verkehr beider Geschlechter etwas Oberflächliches, das trotz manches erquicklichen Gegenbildes doch zuweilen von uns als gemüthlos empfunden wird. Wenn der Pelide, der seine Briseis an den Oberbefehlshaber Agamemnon abgeben mußte, entrüstet fragt, ob denn von den redenden Menschengeschlechtern die Atriden allein ihre Frauen liebten, so weiß unmittelbar darauf Vater Homer von ihm zu erzählen:

„Aber Achilles schief im innern  
Gemach des Gezeldes,  
Und ihm ruhte zur Seit' ein  
rosenwangiges Mägdlein,  
Das er in Lemnos gewann, des  
Phorbias Kind, Diomedes.“

Eines steht fest, daß mit der Verfeinerung des Gemüthslebens solche Löslichkeit der Beziehungen nicht gut vereinbar ist. Sobald nur die Tragiker angefangen hatten sich vernehmen zu lassen, begannen auch schon tausend Zweifel und Ansprüche die Seelen der Athenerinnen zu beunruhigen; nicht bloß, weil in jedem echten Weibchen eine tiefgeheimen Wut darüber schlummert, daß sie vom Schöpfer als die Schwächere geschaffen wurde; sondern weil mit raffinierter Kultur jene Kompensationen seltener werden, die in Schönheit, Vollsaftigkeit, Liebeskraft bestehend, es

dem schwächeren Teil gestatten, dennoch die verloren scheinende Geltung in der Welt zurückzuerobern, das stärkere „Mannthier“, wie Laura Marholm uns immer nennt, nicht bloß vorübergehend zu fesseln, sondern dauernd zu beherrschen.

**327. Emanzipation.** In solchen Zeiten, im Athen des Euripides nicht minder wie heute bei uns, wenn die Frauen zu merken beginnen, daß sie reizloser geworden sind und durch Ausübung ihrer weiblichen Funktionen vollends um den letzten Rest von Kraft und Lebensfrische gebracht werden, regen sich in ihnen Emanzipationsgelüste, der Wunsch, sich ohne Mann einzurichten und bei Zeiten für ein geschlechtloses Dasein zu tränieren. Der Bildungshunger, die Sucht nach Kenntnissen nehmen dann überhand, doch immer muß noch ein Bestimmtes hinzukommen, um in den Frauen das Verlangen nach völliger Gleichberechtigung, will sagen prinzipieller Herrschaftsmöglichkeit aufsteigen zu lassen: das ist ein entartetes, in Genußsucht versunkenes, an Kraft vermindertes, entmannetes Männergeschlecht. Wenn die Frauen in den Erscheinungen und Sitten derer, mit denen sie zu thun haben sollen, die Ideale ihrer Mädchenzeit unmöglich erblicken können, erst dann verlohnt es ihnen auch keiner Mühe mehr, solche Männer überhaupt zu gewinnen und in Fesseln zu schlagen; dann treibt übers Ziel hinauschießend die George Sandsche Frauenbefreiung ihr Wesen und nistet sich auf den Trümmern der Mannheit ein wie der „Bienenstaat im Löwenaaß“.

**328. Pragagora.** Dies ist der Grundgedanke des großen Komöden, der ihn dazu führt, zur Beschämung seiner Mitbürger einmal

daß Weiberregiment aufzurichten, nach dessen Attributen und Gerechtsamen zungengewandte Athenerinnen gewiß laut und oft verlangt hatten. Alle Theoreme eines Babeuf, Saint-Simon, Proudhon und einer Madame Sand vorwegnehmend, den Fundamentalsatz aller Kommunisten „Eigentum ist Diebstahl“ gleich von vornherein beweisend, trägt Praxagora, die Heldin der „Ekklesiastusen“, in einer dunkeln Nacht die Hosen ihres Gatten auf die Pnyx, und dort wird von einer als bärtige Männer verkleideten Frauenversammlung ohne weiteres, dank der Stimmenmehrheit, die Staatsumwälzung vollzogen,

„daß alle sich nähren von einem Besitz, — nicht Dürftige geb' es und Reiche . .

. . . Allen gemeinsam sei und gleich in allem das Leben“.

Erschöpfend müssen die zu spät kommenden Gatten sich die Frauen- und Gütergemeinschaft durch die lichtvolle Praxagora entwickeln lassen; Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und Schwesterlichkeit für Alt und Jung, Schön und Häßlich werden proklamiert; die Männer, — grimmig schmunzelnd wohl, wie es die Nordamerikaner zu thun pflegen, — sind mit allem einverstanden. Aber nun hat der Dichter eine vortreffliche Handhabe, die Absurdität des Ganzen an einem einschlägigen Beispiel praktisch und mit überwältigender Komik darzuthun.

**329. Die Probe aufs Exempel.** Denn natürlich gilt die völlige Gleichheit auch in Liebesfachen. Die alten Koketten, die schon zurückgestellten, dürfen jetzt ebenso genießen wie die jungen und nützen diese schöne Gelegenheit mit lebhaftester Energie zu ihrem Vorteil aus. Eine reizende Balkon- und

Ständchenscene, wie sie aus den Operetten des vorletzten Jahrhunderts, auch von Mozart her, uns vertraut sind, dient dazu, den Unsinn des Kommunismus und des Weiberregimentes zu verbeispielen. Auf der einen Seite der Bühne trällert eine geschminkte Alte im Krokosröckchen ihr Liebeslied, auf der andern girrt ein junges frisches Läubchen nach ihrem Tauber. Der Jüngling kommt, was die Stimmung der beiden Rivalinnen natürlich nicht verbessert. Er sieht sich von der Alten umfassen, die ihn sehnsüchtig in ihre Thüre zu ziehen sucht, er sträubt sich und ruft vergeblich:

„Was unter zwanzig, wird von uns jetzt abgemacht,“

aber seine einzige Rettung wird eine noch Ältere, die gleich einen Volksbeschuß mitbringt, wonach „er ihr zu folgen“ habe, bis eine dritte, eine vierte hinzukommen und in der allgemeinen Balgerei, die dem Umzingelten ein „Hilf Herakles!“ entringt, die letzte aufgetretene Megäre die andern alle übertrumpft:

„den Vortritt hab' ich als die häßlichste“.

Wie überall bei Aristophanes sind auch hier die Chöre von reichem Wohlklang. Mit einer allgemeinen Schmauferei, die Jugend und Fröhlichkeit wieder in ihre Rechte einsetzt, bringt Aristophanes die schillernd hinausgetriebene Seifenblase zum Plazen und das Weiberregiment zu lustigem Abschluß.

\* \* \*

Shakespeare:

„Heinrich IV.“

**330. Ein Meisterwerk.** Sechsz- und zwanzigjährig, anno 1590, nach

mancher vorausgegangenen Bearbeitung fremder Stücke, hatte Shakespeare den ersten selbständigen Flug ins Land der Phantasie unternommen. Der „Sommernachts-  
traum“, eine Komödie der Liebe, von deren Gelächter noch heute die Bühnen aller fünf Erdteile wiederhallen, mit dem unvergeßlichen Bilde von Zettels Eselkopf in Titaniens Schoß, war schon sein ur-eigenstes Eigentum, unnachahmlich in der Fülle poetischer Ideen; der Griff nach „Romeo und Julie“ wies uns zum erstenmal die Löwen-  
klaue des Tragikers. Auf der Höhe seines Könnens, ausgereift zu spielender Leichtigkeit des Gestaltens, zu freiestem Humor, von strokender Welterfahrung und tiefster Einsicht in alle Stärken oder Schwächen der Menschenbrust, zeigt sich Shakespeare dann unsern erstaunten Augen in Heinrich IV.

**331. Poetischer Reichtum.** Der Dichter kam zu dieser wunderbaren Schöpfung wohl unmittelbar vom „Kaufmann von Venedig“, im Jahre 1597. Sie ist so reich an Inhalt, an scharf ausgeprägten Charakteren, an sprühender Laune, an tummelndem Leben, an Farben und Wiß, wie kaum ein zweites Werk, das Shakespeare uns außer „Hamlet“ schenkte. Man hat den zweiten Teil ärmer finden wollen; das liegt nur daran, daß er gewissenhaft und realistisch die Rehrseite der Medaille zeigt. Die Erfindung der Scenen in Eastcheap ist im zweiten Teil so ausgelassen und Falstaffs Laune so drastisch wie nur je; aber infolge des Naturgesetzes von der verbrauchten Empfindlichkeit verlangt der Zuschauer unwillkürlich ein Ueberbieten der ersten Eindrücke und das hatte der Dichter nicht nötig.

**332. Entstehung.** Fragen wir uns, was ihn überhaupt zu seinem

Stoffe hingezogen hat, der zugleich die Glorifizierung eines Nationalhelden, ein Protest gegen sauer-töpfisches, zuchtmeisterliches Puritanertum, ein wilder Ausbruch von Genialität und nicht am wenigsten eine plastische Monographie, eine dramatisierte Rußanwendung auf das Kapitel von der Ehre zu sein scheint, da jede der Hauptfiguren eine besondere Stellung zu ihr einnimmt, so werden wir dennoch ein weiteres Moment, tief in des Dichters gesellschaftlicher Position begründet, als Ursache finden. Shakespeare galt in seinem Stand als Schauspieler und Verfasser von Theaterstücken seinen Zeitgenossen lediglich für einen Gaukler, mehr geduldet als geachtet; darum hatte er aus dieser niedrigen, kränkenden Stellung heraus einen Widerwillen gegen alle stolzierende Hoheit, alles Angemaßte, Falsche und Ueber-tünchte.

**333. Der Prinz.** Und weil er selbst in jungen Jahren ein lockerer Zeisig gewesen war, weil er als Mann, große Eigenschaften und ein von anderen unverstandenes Können unter der Livree eines Dieners bergend, mit allen Verkannten mitfühlte, die das Vorurteil gegen sich hatten, wählte er sich einen Helden wie den Prinzen Heinz, der in kraftvoller Jugendlust und mit einem bei seinesgleichen oft anzutreffenden Hunger nach selbstgeholter Lebenskenntnis in Schänken mit mehr oder minder bösen Gesellen sich umtreibt. Seine Würde wegwerfend, weil er sich fähig weiß, sie jeden Augenblick ohne Anstrengung wieder zu holen, wartet er nur auf den Augenblick, zeigen zu können, wer eigentlich er sei, und läßt uns über seine wahre Meinung in Betreff seiner Kumpane nicht in Zweifel.

„Ich kenn' euch all' und unter-  
stük' ein Weilchen.“  
Das tolle Wesen eures Müßig-  
gangs.  
Doch darin thu ich es der Sonne  
nach,  
Die niederm, schädlichem Ge-  
wölk erlaubt,  
Zu dämpfen ihre Schönheit vor  
der Welt,  
Damit, wenn's ihr beliebt, sie  
selbst zu sein,  
Weil sie vermißt ward, man sie  
mehr bewundre.“

**334. Falstaff.** Diese tolerante  
Gesinnung, Dichtern und Müttern  
eigener als Vätern und Bedanten,  
in die Spitze auslaufend, daß der  
Urgesundheit gewisser Jünglinge  
selbst die bedenklichsten Zerstreu-  
ungen nicht mehr anhaben könnten  
als das Feuer dem Salamander  
der Sage, hat Shakespeare dazu  
befähigt, eine der glänzendsten und  
beliebtesten Gestalten der Welt-  
litteratur zu schaffen: John Fal-  
staff, den Becher, Lügner, Beutel-  
schneider, Feigling und Prahlhans,  
den größten Witzbold aller Zeiten,  
nie um eine Muskuft verlegen,  
jeder Situation gewachsen, aus  
jeder Klemme durch freche Dialek-  
tik und eine Schelmerei, die die  
Lacher stets auf ihrer Seite hat,  
sich herausziehend. Falstaff um-  
schließt in sich die beiden Typen  
der alten Menander-Plautinischen  
Sittenkomödie, den Artotrogos und  
Pyrgopolynices, ist Schmaroker  
und „miles gloriosus“, Roden-  
steiner und Münchhausen in einer  
Person, überbietet den Sancho  
Pansa des Cervantes durch Vor-  
rat an Einfällen und souveräne  
Laune, den Panurge des Rabelais  
durch Geschmeidigkeit, künstlerische  
Vollendung und Grazie.

**335. Die Stammkneipe.** In  
den Tollheiten, die er den dicken

Hans treiben läßt, zumal in seinen  
dreisten Antworten und Improvisa-  
tionen hat Shakespeare die Erinne-  
rung an die Zusammenkünfte zeitge-  
nössischer Schöngeister verewigt, deren  
Hauptanziehungskraft er mit seinem  
Rival Ben Jonson war und von  
deren Witzfunken der Dichter Beau-  
mont uns folgenden Abglanz giebt:  
„Welche Dinge haben wir nicht in  
der ‚Mermaid‘ gesehen! welche Worte  
gehört, so heiter, so voll von feinen  
Flammen, als ob jeder einzelne  
seinen Witz in einem Scherz hätte  
niederlegen wollen, um den ganzen  
Rest seines Lebens als Dummkopf  
zu verbringen.“

**336. Nußanwendung.** Nur von  
einer Seite darf man sich Falstaff  
nicht nähern wollen: von der mora-  
lischen. Er ist der schlimmsten Ber-  
führer einer, das steht fest, nicht in  
der Absicht, wohl aber durch sein  
leuchtendes Beispiel. Seine Denk-,  
Handlungs- und Redeweise, in so  
vielen Theatern, vor so viel Zu-  
hörerschaften schon bejubelt, ist un-  
zähligen Schwächeren in aller Herren  
Ländern zum Unheil, weil zum  
Muster geworden. Der Dichter selbst  
läßt ihn kläglich enden; er läßt ihn  
im zweiten Teil sinken, er läßt ihn  
in Heinrich V fallen, bis er „den  
Krähen einen Pudding abgiebt“. Aber  
warum zeigt er ihn denn überhaupt  
auf solcher Höhe, so sieghaft und  
unwiderstehlich durch seine Leicht-  
fertigkeit? Er darf das thun, weil  
diese Höhe eben nur scheinbar ist.  
In Wirklichkeit war Falstaff einer  
der niedrigst lebenden Menschen,  
ohne Macht und Einfluß; ein Penn-  
bruder, der böse Tage genug ge-  
sehen, der seinen „Kummerseck“  
wahrscheinlich schon in hundert  
dürftigen Herbergen hatte herum-  
ziehen müssen, bis auch ihn wieder  
einmal die Welle hob, ihm einen  
Prinzen zuführend, an den er sich  
wie an den rettenden Balken an-

klammert. Da erleben wir es, wie sein Abgott Heinz, auf den Thron gelangt, ihn von sich abschüttelt mit den bitterbösen Worten:

„Ich kenn dich, Alter, nicht. An dein Gebet!

Wie schlecht steht einem Schalksnarrn weißes Haar! . . .“

und empfinden fast Mitleid mit dem Fortwankenden, der nur noch seine letzte Illusion, daß der König ihn „heimlich rufen lassen“ werde, zu verlieren braucht, um gebrochenen Herzens zu sterben. Aber dieser klägliche Ausgang vermag den Tagen seines Glanzes nichts zu rauben, wenn er, ein Fürst an Humor, das Leben durch seine gute Laune überwindet. So aufgefaßt erscheint uns Sir John, wenn auch unmoralisch, doch als ein Tröster, ein Erbarmer, so lang er seine flinke Dialektik noch in hundert überraschenden Wendungen vor uns tanzen läßt. Wem eines Tages die Erkenntnis aufging, daß des Daseins innerster Kern bitter sei und es wirklich nicht lohne, an diese unablässige Mühsal gar so viel Ernst zu wenden, der sieht auch in Falstaff einen Freund, von dem man lernen kann, sich durch Alltagsmühsal nicht beugen und bezwingen zu lassen.

**337. Der Prinz und Percy.** Nur einer ist noch wichtiger als er; das ist Prinz Heinz, der den dicken „Talgklumpen“ Lügen straft, ihn an Schlagfertigkeit überbietet, auf's Glatteis führt und schwachmatt setzt. Man hat finden wollen, daß der Dichter eine andre Figur seines Stückes, den Percy Heißsporn, mit einer gewissen „Verliebtheit“ behandelt habe, daß er in diesem Ritter ohne Furcht und Tadel, in diesem englischen Bayard, den „Inbegriff aller kriegerischen Vortrefflichkeit“ habe darstellen wollen. Man dürfte aber leichtlich das ganze Stück und

seinen Sinn mißverstehen, wenn man die seine Kontrastierung nicht durchschaut, in der Percy zu Heinz gehalten ist, so daß er nur eine Folie für diesen abgiebt, in ziemlich ähnlichem Verhältniß wie Laertes zu Hamlet. Andernfalls würde ein Künstler wie Shakespeare niemals die Lauge des Spottes derart aus voller Schale über einen Liebling haben ausschütten lassen. Heinz, der das zu besorgen hat, ist nicht nur der klügere, der geistig überlegene, sondern vor allem auch der wirksamere, tüchtigere, siegreiche, dem jener sich zu beugen hat. Das Ideal echter Ritterschaft war dem Dichter in seinem Prinzen verkörpert und, wir sehen es, weder ohne Schlichtheit, noch ohne Genialität zu denken.

**338. Ein Jugendideal.** Beidem widerspricht Percy. Er ist, wenn schon in satten Farben, doch viel zu sehr fürs Auge geschaffen, durchaus nicht ganz ohne Pose, ist wortreich und leider dabei unbesonnen bis zur Dummheit. Er ist mehr Schlagetot als Krieger, und gar kein Staatsmann. Zur Macht gelangt würde er sein Volk in unzweckmäßigen Feldzügen und, weil ihm jede Gabe diplomatischer Vorbereitung abging, ohne schließlichen Ruhm verwickelt haben. Indem Heinz ihn niederwirft, siegt die bessere, gediegenere Sache. Percy ist ein Held der Feudalzeit, gut kameradschaftlich und ehrenhaft aus Stolz, aber beschränkt und voller Vorurteile. Heinz ist die Jugend selbst, offenbart in der gewinnendsten Gestalt, die Jugend von Fox und Canning, von Puschkin und Lermontoff, von Goethe und Bismarck; die Jugend aller, deren Herz nicht alt wird, hohen Jahren zum Trotz.

\* \* \*

## „Julius Cäsar.“

**339. Aktualität.** Alle Anzeichen sprechen dafür, daß dieses schon bei Lebzeiten des Dichters höchst beliebte und noch heute in seiner Zugkraft unverwundliche Stück im Jahre 1601 zum erstenmal im Londoner Globe-theater gespielt wurde. Shakespeare hatte mehr als eine Veranlassung, sich diesem Römerstoffe zuzuwenden. Zwei seiner treuesten Gönner und Beschützer, die viel zu des Dichters gesellschaftlicher Festigung beitrugen halfen, die Grafen Essex und Southampton, mußten im Februar 1601 eine ganz unkluge Verschwörung, die das Jahr vorher zu einem mißlungenen Straßenputsch geführt hatte, mit Todesstrafe und Kerker büßen. Nicht einmal die Pferde waren rechtzeitig zur Stelle gewesen, um die Führer flüchtig zu machen, die schnell entwaffnet und festgesetzt wurden. Man wird hieran erinnert bei der Nachricht, daß Brutus und Cassius durch die Thore Roms „wie toll geritten“ seien.

**340. Brutus und Hamlet.** Dieser Aufstand, diese Verschwörung geben dem Stück seine Farbe, jene Beziehung zur Zeitgeschichte, die so wichtig ist, um die Teilnahme des Zuschauers wach zu halten. Aber Shakespeare hatte noch etwas Besonderes, was ihn zu Brutus hinzog. Schon trug er sich mit dem Plan zu „Hamlet“, der, nach seinem sehr ähnlichen Stil zu schließen, dicht hinter „Julius Cäsar“ entstanden sein muß. Das Studium eines Menschen, der einen Mordplan wälzt, hatte also für Shakespeare zu jener Zeit großen Reiz. Sodann war er, der junge Schwärmer, der sich durch Zwang und Not zum harten Realisten und erfolgreichen Geschäftsmann entwickelt hatte, gerne darauf aus, solche

Idealisten zu zeichnen, die zwar durch den Adel ihrer Natur verhindert wurden, gewisse praktische Ziele zu erreichen, die wir aber, während ihnen alles mißlingt, dennoch um dieser nobeln und reinen Natur willen achten und lieben müssen. Shakespeare führt solche Männer mit unerbittlicher Strenge. Keine grausamere Ironie kann es geben, als wenn ein Brutus, nach schwerster Gewissensqual durch die lautersten und höchsten Motive zur Ermordung eines Wohlthäters angetrieben, so tief sinken muß, mit erpreßten Geldern zu wirtschaften und um sie zu hadern. Daß mit bloßen Idealen sich keine Kriegskassen füllen lassen, lernen solche Idealisten immer zu spät.

**341. Wer ist Held?** Man hat sich um den Helden unseres Stückes gestritten und ihn nicht gleich finden können. Soviel war offenbar: die Titelfigur konnte jener Held nicht sein, dazu erschien Julius Cäsar in den wenigen kurzen Auftritten, die ihm der Dichter überhaupt vergönnte, zu satirisch behandelt, von der Höhe, die ihm die Geschichte einräumt, fast mutwillig herabgezogen, und wer im dritten Akt eines fünfaktigen Dramas von der Bühne verschwindet, kann dieses Drama unmöglich beherrschen. „Er kommt ja wieder,“ riefen nun einige. „Als Geist kommt er. Dieser Geist, Cäsars Geist, ist der Held des Stückes; mit ihm ringen die Verschworenen, bis sie erliegen.“ Aber Brandes hat angesichts der Shakespearischen Zeichnung mit treffendem Schlager eingewendet: „wie kann denn ein so geringer Mann einen so großen Schatten werfen?“ „Dann ist Rom selbst der Held,“ erwiderte man. Auch das ist nur eine Redensart. Man braucht gar keine weitergebrachten Abstraktionen zur Erklärung dieses durchaus einheitlichen dra-

matischen Kunstwerkes: Brutus ist der Held, er allein.

**342. Cäsars Kleinheit.** Nicht bloß um die Sache der Verschwörer gerecht erscheinen zu lassen, sodaß man im Publikum sich für sie interessieren könne, sondern vor allem, um Brutus als Helden möglich zu machen, ihn größer erscheinen zu lassen, als irgend eine andre Figur des Stückes: dazu hat der Dichter, er selbst ein Julius Cäsar der Dramatik, seinen großen geistesverwandten Ahn verkleinert, aus bühnentechnischen Rücksichten, aber zugleich auch aus historischer Unkenntnis; denn Shakespeare, wie Ben Jonson sich ausdrückte, kannte „no Greek and Latin but little“. Schon die Quelle, auf die er sich angewiesen sah: Plutarch (in Norths Uebersetzung) war dem großherzigsten aller Feldherren und Fürsten nicht gerecht geworden. Dieser, hundert Jahre nach Cäsars Tod geborene Grieche, der in Rom niemals die Sprache des Landes lernte, auf lateinische Kultur herabsah und mit den Instinkten eines demokratischen Epigonen aus Athen über römische Helden griechische Vorträge hielt, mußte nur zu berichten, daß Cäsars Charakter sich gegen das Ende seines Lebens verschlechtert habe. Für den Menschen- und Macht-ekel dieses an allen Ecken und Enden betrogenen und mißverstandenen, von Undank und Vorniertheit gequälten und behinderten Giganten an Klugheit, Staatskunst und Güte hatte Plutarch kein Verständnis. Darum läßt ihn, der, wohlwissend was ihm drohe, unbewaffnet und ohne Gefolge dem Tod entgegen zum Kapitol ging und alle Warnungen mit dem kurzgefaßten: „Lieber einmal sterben als ewig zittern!“ abwies, ihn läßt Shakespeare wie einen abergläubischen, wankelmütigen Prahlhans

herumstelzen und mit großen Worten sich aufblasen wie einen launischen Wüterich. Auch Goethe hat an dieser Klippe gestanden. Auch ihn zog der Stoff jener Verschwörung mächtig an, aber er kannte und durchschaute Cäsar besser. Und weil er mußte, daß seine Zeit, in der selbst junge Grafen wie die Gebrüder Stolberg gegen „die Tyrannen“ donnerten, eine irgendwie großartige Auffassung Cäsars nicht vertragen haben würde, ließ er, pietätvoller als der Brite, lieber seinen Plan fallen, als einen Helden zu verhunzen, nur um einen undankbaren Mörder, den Cäsars Milde allzuoft gefördert und beschirmt hatte, zu verherrlichen.

**343. Der wahre Brutus.** Die Geschichte kennt Marcus Brutus als einen harten Wucherer, der die ihm unterstellten Provinzen für einen Strohmann (Scaptius) ausfog, im übrigen als einen verbohrten Doctrinär. Shakespeare hat diesen selbstgefälligen und dummen Poseur, der nur aus Prinzipienreiterei schon zu Pompejus hielt (obschon dieser des Brutus Vater hatte morden lassen!) und im übrigen ganz außer stande war, seines Wohlthäters Cäsar Genie und dessen Notwendigkeit für die Welt zu begreifen, zu den lichten Höhen eines makellosen Republikaners emporgeläutert. Gewiß: künstlerisch ist es ein wundervoll gelungener Idealist geworden; aber er erweckt jene von Lessing erwähnten Unlustgefühle in uns, die entstehen, wenn auf der Bühne den Kenntnissen widersprochen wird, die wir haben, und man ärgert sich über das einem Cäsar angethane Unrecht.

**344. Die Leichenrede.** Abgesehen hiervon hat das Stück Schönheiten aufzuweisen von unvergänglichem Zauber. Für des Mark Anton Rede an Cäsars Leiche hatte

Plutarch nur wenige Fingerzeige geliefert. Dieses demagogische Meisterstück nahm Shakespeare ganz allein aus den Tiefen seiner Begabung und läßt uns ahnen, wie er Parlamente und Völker nach seinem Sinn gelenkt haben würde, hätten Zeit und Umstände ihn nicht mit andern Dienern in die rote Lafaienlivree vom königlichen Haushalt gesteckt.

**345. Ein dramatisches Juwel** ist ferner die berühmte Zeltscene im vierten Akt, wenn die Feldherren sich streiten wie zwei Liebende, in einem Rhythmus, der zum furchtbarsten Bohn aufwallend, zur zartesten Sympathie, zur festesten Selbstbezwungung sich sänftigend, mit seinem Wohl laut uns gefangen nimmt wie ein schönes Musikstück, das wir in den Tagen unsrer Jugend vernahmen, und an dem wir uns doch niemals satthören können.

\* \* \*

### „H a m l e t.“

**346. Seine Beliebtheit.** Was ist es, das, seit die modernen Nationen eine dramatische Litteratur ausbildeten, die Herzen und die Geister wie mit magnetischer Gewalt zum schwermütigen Dänenprinzen hinzog? Ist es, wie man öfters gemeint hat, die überschäumende Genialität Hamlets, sie, die ihn nach wenigen Worten schon so hoch über unsre Häupter hinauszuhoben scheint, die ihn allen, die sich ihm nähern, an Verstandesgaben, an Herzensbildung, an Energie des Charakters überlegen macht und dem norwegischen Rival noch an der Bahr des Entseelten die Anerkennung abringt:

„ . . . . . er hätte,

Wär er emporgelangt, unfehlbar  
sich

Höchst königlich bewährt . . . . ?“

**347. Seine Feinde.** Ach nein; diese Genialität, so anziehend sie ist, hat ihm auch die erbittertsten Gegner erstehen lassen, Gegner, denen das Edle, Freie, Offene, das selbst sein Todfeind König Claudius ihm in einem unbewachten Augenblick nachrühmt, durch einen ganz natürlichen Instinkt verhaßt ist; Gefinungsbrüder eines Polonius, eines Rosenkrantz und Gildenstern, die selbst einen giftmischenden Buben wie Laertes eher, als sein argloses Opfer zu loben bereit gewesen sind. Wenigen in Deutschland hat jene Genialität zu späten Ehrenrettungen Anlaß gegeben; die Ursache für Hamlets unverwüstliche Beliebtheit war sie sicher nicht.

**348. Goethe und George Sand.** Dann war es vielleicht die folternde Seelenqual, in der der Dänenprinz vor unsern Augen hinlebt, was dem „Zauderer“, dem „Ränkeschmied“, dem „gewissenlosen Mörder“, dem „Schwächer“, dem „boßhaften Pessimisten“, dem „pflichtvergessenen Sohn“, dem „Grübler“, dem „thatlosen Feigling“ stets von neuem lauschende, erschütterte Zuhörerschaften zusammenrief? Gewiß, der dumpfe Instinkt der Massen für poetische Urkraft hat hier ähnlich gewirkt wie bei „Wallensteins Lager“, das auch auf unsern sämtlichen Bühnen ganze Jahrzehnte lang gegeben wurde, während Aesthetik und Fachkritik widerstrebend folgten, „die Piccolomini“ in Deutschland noch völlig unbekannt waren und „Wallsteins Tod“ selbst am kgl. Schauspielhause zu Berlin mit dem zweiten Akt begann! Hamlets tiefes Unglück hat endlich eine warmherzige und feinfühligke Frau, die Französin George Sand, einen Blick in seine Seele thun lassen, sodaß sie eine Fackel aufstecken konnte, die vielen Nachfolgenden doch die ersten Etappen des Richtweges zeigte.

Wie vor ihr schon unser Goethe, — was immer er auch sonst der rechten Deutung noch schuldig blieb, — den Prinzen „ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen“ nannte, so hat George Sand die Tragödie des jungen Menschenherzens aufgedeckt, das unvorbereitet sofort mit der ganzen Schlechtigkeit der Welt in Konflikt gerät; sie hat Hamlets Unglück in der niederschmetternden Erkenntnis gefunden, daß er „seinem Bedürfnis zu lieben auf ewig Lebewohl sagen müsse“.

**349. Shakespeares Technik.** Diese Tragödie wird mancher von uns, rückschauend in sich selbst, nachleben können. Dennoch ist der Urgrund jenes Zaubers, der ganze Legionen von Kritikern zu Hamlet wie zu einem unlösbarem Rätsel hinzog, auf technischem Gebiet zu suchen. Wir haben es mit einem jener seltenen Meisterwerke zu thun, die allein deshalb rätselhaft scheinen, weil der Dichter, gleich der geheimnisvoll webenden und zeugenden Natur, mit dem vollsten Saftstrom der Erfindung und Intuition auf der Höhe seines Könnens versorgt, einen Charakter aus den feinsten Elementen aufbaute, die der Schöpfer überhaupt der menschlichen Intarnation zugebilligt hatte, — aber wie ein echter Künstler ganz hinter seinem Werk verschwindend, dies für sich selber sprechen ließ. Als Shakespeare naiv gleich etwas Selbstverständlichem den Hamlet schuf, war er an Verfeinerung der Seele, wie dramatischem Vermögen der übrigen Kulturwelt um drei Jahrhunderte voraus. Niemand von uns kann wünschen, daß er lieber Veranlassung genommen hätte, im Laufe des Stückes etwa nach Art eines Cardou Laternen und Wegweiser anzubringen, nur damit kein nach-

tappende Erklärer in den Graben fiele. Doch freilich konnte nun, während die Matrosen im Parterre des Globetheaters seinem Drama wie irgend einer andern Jahrmarktposse voll Mord und Totschlag mit Spannung zusahen, ohne vom wirklichen Inhalt auch nur den Schimmer einer Ahnung zu haben, in Deutschland das Muster eines Cholerikers zum Sinnbild der Melancholie, zum Stichwort für alles Zaudern, für jeden Mangel an Entschlußfähigkeit werden.

**350. Vorgeschichte.** Da hat man denn von Shakespearischer „Dunkelheit“ gesprochen, als ob eine Absicht dazu beim Dichter vorgelegen habe. Aber diese Meinung ist fast noch falscher als das Bedauern darüber, daß Shakespeare die vorhandene Situation nirgend ausdrücklich von den Mitspielenden hätte kennzeichnen lassen, mögen auch die Beschämungen der Textkritik kein Ende nehmen. Erst neuerdings, bei dem Versuch, einen Ueberblick über die Sachlage im „Hamlet“ zu geben, ward, als ob das Ei des Kolumbus nun endlich aufgestellt sei, die ganz neue und fundamentale Behauptung ausgesprochen: die Handlung beginnt schon vor dem Stück; die Handlung beginnt mit einem Mord. Das ist falsch. Vor dem Morde war schon etwas Tragisches, durchaus zum Stück gehörendes, in graufiger Realität vorhanden: der Ehebruch. Eine anschniegsame, sinnliche, in guten sonnigen Tagen höchst angenehme, in den Stunden der Versuchung unzuverlässige Königin hat sich „durch Wißes Zauber, durch Verrätergaben“ von ihrem hervorragend tüchtigen Gemahl abwendig machen und von einem hohlen, ganz minderwertigen Schurken verführen lassen. Diese weibliche Schwachheit („frailty, thy name is woman!“),

die Erbsünde sozusagen, ist die Veranlasserin des ganzen Vorganges. Jeder, der Schwurgerichtsverhandlungen kennt, wird wissen, wie, nachdem in einer heißen Stunde das Delikt begangen wurde, der zweite sich aufdrängende Gedanke der Wegräumung des störenden Hahnrei zu gelten pflegt. Der Ehebruch ist geschehen; und der Ehebruch erst erzeugt einen Mord.

**351. Sachlage.** Dieses sind die beiden Voraussetzungen des Dramas. Was ist die Situation bei seinem Beginn?

Dänemark ist ein Wahlreich. Nur in der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung wird irrtümlicherweise die Mutter Hamlets als „Erbin dieses kriegerischen Staats bezeichnet; im Text steht: „th'imperial jointress“; das bedeutet „Witwe mit einem Ausgedinge“. Die Sache lag nicht so, daß Königin Gertrud den Thron geerbt, dann ihren Balan und Schwager auf diesen Thron als „prince consort“ gesetzt hätte; sondern genau umgekehrt: Claudius wurde sofort nach des alten Hamlet Tode zum König von Dänemark gewählt; dann erst hat der neue König die mit einem Witwengehalt Abgefundene geheiratet, „auch hierin“ (wie schon vorher) den Großen des Landes nicht widerstrebend, die „frei ihm beige stimmt“. Ebenso beweisend sind Hamlets todesröchelnde Worte:

„Doch prophezei' ich, die Erwäh-  
lung fällt

Auf Fortinbras.“

Er giebt noch sterbend dem jungen Norweger nicht sein „Wort“, wie es bei Schlegel-Tieck heißt, sondern seine „Stimme“ („he has my dying voice“), und ganz geschäftsmäßig werden sofort „die Edelsten zur Versammlung“ einberufen. All dies ist wichtig, weil Claudius lange

Zeit von der deutschen Kritik als Usurpator behandelt wurde, was er nicht ist. Er ist nicht bloß im Besitz, sondern vor allem auch im formellen Recht.

**352. Der Verwaiste.** Um so tiefer muß Hamlets Enttäuschung gewesen sein, als er von vorbereitenden Studien in der Fremde aufgeschauelt und nach dem Boden der Heimat zurückverschlagen, sich gleichzeitig der drei Dinge beraubt sah, die ihm bisher am wertvollsten geschieden hatten: sein Vater lebt nicht mehr; seine gerechte Anwartschaft auf den Thron ist dahin; die schnelle Heirat vernichtet seine Achtung vor der einst innig verehrten Mutter. Seine Liebe zum Vater spricht sich in rührenden, weltberühmt gewordenen Klängen aus; wie sehr er ehrgeizig war, beweist der eine schneidende Sarkasmus, den er als Ursache seiner Schwermut angiebt: es fehle ihm an „Beförderung“. Das heißt verblümt: „ich wünsche den König zu allen Teufeln“; denn die einzig denkbare Beförderung eines Prätendenten ist auf den Thron. Aber nicht bloß sieht sich Hamlet von diesem ausgeschlossen; sein genialer Scharfblick läßt ihn an der ganzen Sache allerlei bemerken, was ihn mit tiefstem Mißtrauen erfüllt. Er „wittert was von argen Ränken“; und siehe da: die Ermordung seines Vaters wird ihm kundgethan.

**353. Der Geist.** Man darf nicht vergessen, daß Shakespeare, als er zur Verdichtung all des Raunens und Vermutens, das den Heimgang gekrönter Häupter zu begleiten pflegt, ein Gespenst wählte, er sich mit dem Geisterglauben seiner Zeit in völligem Einklang befand. Auch heute noch, sobald eine geschickte Regie das Auftreten des Geistes nur einigermaßen visionär zu gestalten versteht, wirkt sein Erschei-

nen wie seine Aussage schauder-  
erregend. Dazu hat der Dichter  
den klugen Kunstgriff angewendet,  
die Wahrscheinlichkeit durch die vor-  
hergehende Wirkung auf Horatio,  
einen nüchternen, unerschrockenen,  
glaubwürdigen Mann zu befestigen.  
Hamlet ist getroffen bis ins Mark,  
nicht bloß durch die Thatfachen, die  
er erfährt, sondern mehr noch durch  
die Aufgabe, mit der er beladen  
wird. Seine Enterbung verursacht  
durch ein Verbrechen! . . Der Bru-  
dermörder auf dem Thron! . . Die  
Mutter, schon anstößig durch die  
hastige zweite Heirat, nun auch noch  
so untreu befunden? . . Also wahr-  
scheinlich mittelbar die Veranlassung  
jenes Mordes?? . . Nun soll er  
den Vater rächen, und dennoch,  
nach des Geistes ausdrücklichem  
Gebot, die Mutter schonen?? . .  
Er verspricht es. Aber wie kann  
er es halten?

**354. Die Aufgabe.** Dunkel  
scheint er zu empfinden, daß der  
gerade Weg hier unmöglich zum  
Ziel führen könne; daß er, ein  
rechtlos gewordener Agnat, sich nur  
aufs peinlichste bloßstellen dürfte,  
wenn er vor dem ganzen, fest zum  
König haltenden Hof den im Besitz  
der Macht und Jurisdiktion Be-  
findlichen eines abscheulichen Ver-  
brechens bezichtigen wollte, lediglich  
auf die Aussage eines Gespenstes  
hin, daß er, Hamlet, allein ge-  
sprochen! Müßte man ihm nicht ins  
Gesicht lachen? Um ihn dann selbst  
vor Gericht zu stellen?? . .

**355. Die Verstörung.** Während  
er gerade noch Geistesgegenwart  
genug besitzt, an sich zu halten und  
den Gefährten auf der Terrasse  
nichts zu verraten als seinen Ent-  
schluß, ein verstörtes Wesen „anzu-  
nehmen“ („to put an antic dis-  
position on“) beginnt auch schon  
in ihm jener, die nächsten drei  
Akte hindurch anhaltende Wechsel

der Stimmung, jene Hebung und  
Senkung, jene Arsis und Thesis,  
die Runo Fischer so kongenial aus  
tiefstem Ueberdruß, aus einer durch  
schwerste Schicksalsschläge plötzlich  
herabgeminderten Lebensenergie er-  
klärt hat. Kräftigste Menschen, so-  
bald ein Fieber in ihnen tobt,  
brechen zusammen und sind für  
Leistungen unfähig. Wer von uns  
wollte sich vermessen, gar nach solchen  
Enthüllungen, solchen Schwierig-  
keiten gegenüber, freudiger, schneller,  
stetiger zu Werke zu gehen? Hamlet  
verliert sein Ziel keinen Augenblick  
ganz aus den Augen; dazwischen  
kommen jedoch Minuten, wenn er  
sich fragt: bei solcher Scheußlich-  
keit des Weltgetriebes, . . lohnt es  
überhaupt noch, zu existieren? . .  
Ist es nicht besser, solch ein Da-  
sein fortzuwerfen?? Diese Schwan-  
kungen schließen ab mit dem kraft-  
vollen sich Aufraffen im vierten Akt:

„ . . . von jetzt ab trachtet  
Nach Blut, Gedanken, oder seid  
verachtet!“

Mit fester Haltung macht er den  
letzten Teil der Tragödie durch,  
denn er ist, wenn irgend etwas,  
ein Mann der That. Das Grübeln  
war ihm nur durch eine Lebens-  
erfahrung aufgezwungen worden,  
die mit einer einzigen, geradezu  
furchtbaren Bosheit ihm treibhaus-  
mäßig die Entwicklung langer  
Jahre sparen, ihn über Nacht aus  
einem Jüngling zum wissenden, tief  
eingeweihten, für immer ernstern  
Mann machen zu wollen schien.

**356. Die Klemme.** Worauf er  
aber, gleich in der ersten Hebung,  
verfällt, ist logischer Weise der Plan,  
den König zu ü b e r f ü h r e n. Sein  
untrügllicher Instinkt raunt ihm zu,  
daß ein resoluter Dolchstoß das  
Dümmste wäre, was er thun könnte:  
er würde ja damit den B e w e i s  
e r m o r d e n!! Zunächst braucht er

des Königs Leben so nötig wie sein eigenes, um den Beweis der Schuld zu erbringen. Jener Dolchstoß, den die blutgierige deutsche Hamletkritik jahrzehntelang naschrümpfend forderte, würde den nicht überführten König ja zum Märtyrer machen, wie der Versuch einer voreiligen Anklage den Prinzen zu einem lächerlichen Verleumder in den Augen des ganzen Hofes. Runo Fischer behauptet zwar, daß der Prinz seine Aufgabe überhaupt nicht als solche empfinde, denn er spräche nie von ihr. „Nirgends ist in dieser Fabel davon die Rede, daß nach den Enthüllungen des Geistes, nach dem Gebot der Rache, nach dem Gelübde, dieses Gebot zu erfüllen, nun Hamlet selbst erst die Schuld des Mörders offenkundig zu machen habe.“ Karl Werder erklärt dagegen die ganze Stimmung sehr positiv und greifbar aus des Helden „Klemme“.

**357. Fischer gegen Werder.** Um zwischen diesen beiden großen Richtern in der Hamletsache wählen zu können, muß man sich Eines vergegenwärtigen: das Verlangen des Geistes: „räch' meinen schnöden, unerhörten Mord, . . . doch schon die Mutter,“ enthält in sich selbst eine Unmöglichkeit. Der erste Schritt, um den wahren Sachverhalt aufzudecken, muß bereits die zu schonende Mutter mit Schande bedecken. Wenn Hamlet sich thatsächlich in seinen Monologen über den Wert des Lebens und des Handelns an sich ausführlicher als über jenen unlöslichen Widerspruch äußert, so liegt das daran, daß bei Shakespeare sämtliche tragische Helden, Romeo nicht minder wie Macbeth oder Othello, zuweilen wohl von ihrer Situation sprechen, aber nie soweit sich über sie erheben, um mit völliger Klarheit, Bewußtheit und Schärfe über sie zu reflektieren.

Das hieße ja den größten Teil jener Befangenheit aufheben, die die Kunst des Dramatikers durchaus über seine Helden verhängen muß; denn nur der befangene Held hat das Element der nötigen Spannung und die Wahrscheinlichkeit des tragischen Unterganges für sich. Eben darum darf das Fehlen unbefangener Reflexion eines Helden über seine Situation nimmermehr als ein Beweis gegen das Vorhandensein dieser Situation selbst gelten. Karl Werder kann, auch wenn Hamlet sich nie mit deutlichen Worten über sie ausspricht, dennoch jene „Klemme“ vollkommen richtig taxiert haben. Und sieht man genauer hin, so liefert der Text, — „gleich groß in der Macht seiner Rede und der Gewalt seines Verschweigens“, zwingende Belege dafür. Im dritten Monolog (II, 2) legt sich Hamlets Unruhe plötzlich bei der ihm aufdämmernden Idee, daß der Mörder durch eine klug gestellte Falle (das Schauspiel) vor ihm und andern entlarvt werden müsse. Die fehlende, noch nicht erlangte Ueberzeugung von der Notwendigkeit dieses Verfahrens muß also doch wohl jene Unruhe mitverursacht haben. Im sechsten Monolog aber (III, 3), wenn er im Rücken des betenden Königs das Schwert aus der Scheide lupt, im Augenblick höchster Anspannung aller Geisteskräfte, wenn kurz vor einer Entscheidung von weittragenden Folgen Phantasie, Gewissen und Urteil zu intensivster Thätigkeit aufgeregt sind, hier durchzuckt ihn blitzartig die Einsicht, daß auch nach der Entlarvung das bloße Niederstoßen noch lange nicht „Rächen“ bedeuten würde, daß somit die Vorarbeit zur Rache noch immer nicht fertig sei.

„Jetzt könnt ich's thun, bequem,  
er ist im Beten,

Jetzt will ich's thun — — und  
 so geht er gen Himmel,  
 Und so bin ich gerächt! Das  
 hieß': ein Bube  
 Ermordet' meinen Vater, und  
 dafür  
 Send ich, sein einz'ger Sohn,  
 den selben Buben  
 Gen Himmel . . .  
 Ei, das wär Sold und Löhnung,  
 Rache nicht."

**358. Der Degenstoß.** Und das ist bitterster Ernst. Denn auch zu Hamlets Zeiten schon war die Rache ein Gericht, das nur kalt genossen sein wollte, und der Geist hatte keineswegs den Auftrag erteilt: „Verfahre so, daß mein Mörder an Ansehen gewinnt und du selber tüchtig ins Gedränge kommst“, sondern das bloße Wort „Rache“ schloß unbedingt den Gedanken der Vernichtung ein. Bei der feinen Art, wie Shakespeare motiviert, würde Hamlet den im Gebet befindlichen, „in seiner Heiligung“ gefaßten König, nach dem Glauben der damaligen Zeit in den „Himmel“ befördert haben, wohin er nach Hamlets und des Geistes Ansicht nicht gehörte. Rein, in die Hölle soll der Mörder. Darum spart sich Hamlet den Degenstoß auf, bis er seinen Feind „beim Fluchen, Doppeln, Schwören oder anderem Thun, das keine Spur des Heiles an sich hat“, erwischt, und handelt treu diesem Programm eine Viertelstunde darauf, wenn er zustößt, weil er den König beim Horchen, auf einem seiner niedrigen, verräterischen, unheiligen Schleichwege vermutet. Er trifft den Polonius, und über der Thatsache, daß Polonius getroffen wird, vergaß die Kritik allzulange, daß Hamlet nach dem Könige stieß. Es wird aus diesem Grunde (auch Fischer lehnt es ausdrücklich ab) unhaltbar, Hamlet als einen Renais-

sancemenschen aufzufassen, dem der Gedanke der Blutrache an sich unsympathisch, weil nicht ritterlich und fein genug sei. Der König hätte niemals ahnungs- und wehrloser sein können als in jenem Augenblick; aber Hamlet fragt gar nicht danach. Noch verkehrter ist freilich angesichts jenes Faktums die Auffassung, daß Hamlet das Gebot zur Blutrache überhaupt niemals ernst genommen habe, oder gar von vornherein entschlossen gewesen sei, sie nicht auszuführen. Jeder Zweifel schwindet endlich, wenn man auf S. 154 des Fischerschen Buches liest: „Die Aufgabe, zu welcher den Prinzen nunmehr sein Gelübde drängt, ist die Rache, deren Ausführung aber zunächst nicht in der Tötung, sondern in der Entlarvung des Königs bestehen soll.“ Nun: „Aufgabe Hamlets“ und „Entlarvung des Mörders“, das sind ja die beiden Begriffe, mit denen Karl Werder operiert hat.

**359. Ophelia.** Versteht man die Stellung des Helden zu Claudius und seinen Helfershelfern richtig, so versteht man ohne weiteres auch sein Verhältnis zu Ophelia. Sie läßt sich von der Gegenpartei gleich Rosenkranz und Gildenstern als Spionin verwenden, sie ist dem Vater anhänglicher als dem Geliebten; sie wird für Hamlet nur ein verlorenes Ideal mehr. Daher seine Bitterkeit gegen sie. Ihr Schicksal bringt lyrische Partien in das Drama, von einem Schmelz, der ein würdiges Seitenstück bildet zu des Prinzen weltmännischer Grazie, seinem schlagenden Wit, seinen sprühenden Sarkasmen.

**360. Steigerung und Höhepunkt.** Bewundernswerter als beide ist jedoch die stürmende Kraft, mit der der Dichter die Handlung vorwärts reißt, die Düsternheit der Stimmung, die vom spannenden Rom-

mandoruf der Wachen auf der Terrasse bis zum schlotternden Auffahren des entlarvten Königs und des Polonius dienstbesessenem Ruf nach Fackeln nicht einen Augenblick nachläßt. Die Höhe ist doppelgipflig: hier sehen wir Hamlet, die Hand am Schwertgriff, im Rücken den betenden Claudius; dort im furchtbaren Gespräch mit der Mutter, wenn sich der Ingrimme eines Idealisten in schneidenden Accenten entladet.

**361. Die fallende Handlung** ist früher selbst von solchen Kennern wie Gustav Freytag und noch neuerdings von Conrad als schwächer angesehen worden. Um so dankbarer darf es begrüßt werden, daß Runo Fischer von einem Nachlaß, einem Ermatten nach der Peripetie-scene des Fehlstoszes nichts wissen will. Weit entfernt, den Prinzen nach seiner Uebereilung zunächst als im Stillstande befindlich zu betrachten, weil er, ins Unrecht gesetzt, nichts Besseres wisse, als sein Schifflein vor dem Winde des Schicksals hertreiben zu lassen, sieht Runo Fischer den Fortschritt in der Aktion des Helden nirgend unterbrochen, sondern Steigerung bis zum Schluß, und beweist das aus dem Text. „Man siegelt Briefe,“ sagt (im Gespräch gleich nach der Poloniusaffaire) Hamlet zur Mutter. Mit gewohntem Spürsinn wittert er das gegen ihn geplante Verbrechen und ist sofort entschlossen, die Mienen seiner Feinde „bis an den Mond“ zu sprengen, d. h. er traut sich Findigkeit genug zu, den Anschlag gegen sein Leben in England zu vereiteln und sich selbst in Vorteil zu setzen. Genau so kommt es. Wenn er, durch den Zwischenfall mit den Piraten begünstigt, in Dänemark wieder landet, hat er gegen den König, der nach seinem, Hamlets, Leben „die Angel warf“,

die beste Sache von der Welt und wartet nur auf die Heimkehr des Schiffes, die alles offenkundig und die Krisis akut machen muß. „Die Zwischenzeit ist mein.“

**362. Die Esserfamilie.** Sehr überraschend und einleuchtend hat in jüngster Zeit Hermann Conrads origineller Versuch gewirkt, aus dem Studium der Devereuxschen Familienpapiere den Nachweis zu erbringen, daß Shakespeare den Hamlet großenteils auf Grund realer Vorgänge und nach zeitgenössischen Modellen gearbeitet habe. Der Geist kann in der That niemand anders sein, als jener Graf Esser, dessen Gattin, die wunderbar schöne, warm-sinnliche, doch nicht sehr charakterfeste Lattice Knollys sich von Lord Leicester (König Claudius) auf jenem Fest gewinnen ließ, das er der Königin Elisabeth in Kenilworth gab. Graf Esser der ältere starb auf einem Feldzug in Irland, nach Ansicht aller Zeitgenossen am Gift seines heimtückischen Rivals; Leicester aber heiratete die Witwe, die dann ihrem herangewachsenen Sohne noch neunundvierzigjährig durch eine dritte Heirat mit ihrem Stallmeister Anstöß gab. Sicher sind einige Züge dieses jüngeren, als Günstling seiner Königin wie der Nation auch aus der Geschichte bekannt gewordenen Esser, der, wie schon bei „Julius Cäsar“ erwähnt worden, im Jahre 1601 nach einem verfehlten Aufbruch hingerichtet wurde, auf Hamlet übergegangen. Dennoch läßt man, nach sorgfamer Sichtung der Akten, den Anspruch einer völligen Porträtähnlichkeit gerade für den Helden wohl besser auf sich beruhen.

**363. Lessing,** ein nicht zu verachtender Prüfer menschlicher Herzen und Kenner menschlicher Urkunden urteilt über dieses Modell des Dänenprinzen so ungünstig, daß

man auch ohne allen Autoritätsglauben fast wünschen möchte, Hamlet von diesem Doppelgänger losgelöst zu sehen. Glaubhaft berichtet wird, daß er auf die sehr herbe Kritik einer Regierungshandlung Elisabeths, „ihre Wege seien so krumm wie ihr Kadaver“ („as crooked as your carcas“), von ihr eine Ohrfeige erhalten habe. „Er schwur,“ sagt Lessing, „daß er diesen Schimpf weder leiden können noch wolle,“ versöhnte sich aber, und diese Versöhnlichkeit, „wenn sie ernstlich war, macht uns eine sehr schlechte Idee von ihm, und keine viel bessere, wenn sie auf Verstellung beruhte.“ Den „elenden Weinpacht“, der Esser fortgenommen, und die lange thatlose Haft, in der er gehalten ward, hat Lessing freilich wohl unterschätzt. Er schrieb ganz beiläufig am 5. Juni 1767 über das Hamletgespenst. Erst elf Jahre später ward das Stück in Hamburg durch Schröder aufgeführt; sonst würden wir wahrscheinlich dem größten deutschen Dramaturgen außer seinen klassischen Angriffen auf Voltaire und Corneille auch eine Hamletanalyse zu danken gehabt, und dieser Lessingsche „Hamlet“ eine weitschichtige, nicht durchweg rühmliche Litteratur am Entstehen verhindert haben. Freuen wir uns, daß unter soviel Epigonen wenigstens einer schon vor Jahrzehnten in Goethes Fußstapfen trat, daß Karl Werder, als der Konsens schier unerträglich geworden war, den Prinzen für immer in die Rechte seiner großen Persönlichkeit einsetzte. Erst nachdem sie erkannt war, ist es möglich geworden, aus seinem Charakter heraus auch seinen Untergang nicht, wie früher fortwährend behauptet wurde: an seinem innern Zwiespalt, — denn den hat er im vierten Akt endgültig überwunden, — sondern an seiner

Noblesse gegenüber den Rapierversgiftern als vollkommen natürlich zu begreifen.

**364. Das Hamletproblem.** Aber ist damit auch das auf der Seele lastende „trübe Problem“ aus der Welt geschafft, das Goethe in der planvollsten aller Tragödien sah, und das der Dichter ausdrücklich in seinem 66. Sonnette niedergelegt hat?

„Und Würdigkeit am wenigsten verziehen“, — dies recht eigentlich ist das Thema des „Hamlet“. Ein so reiner und so wahrhafter Mensch wie dieser Prinz, ein Minoritätsmensch, der nicht bloß durch seine Gaben, sondern vor allem durch seine Gesinnung beschämt, ist in dieser Welt eines tragischen Endes so gut wie sicher. Davon war Shakespeare durchdrungen, und wie ver-schwindet vor der Furchtlosigkeit und Tiefe solcher Weltanschauung der rührende Jugendenthusiasmus Schillers, wenn er mit Thränen in den Augen die Gohliser Freunde beschwor, „alle Kräfte anzuwenden, um Menschen zu werden, die die Welt einmal ungern verlieren möchte!“ Hätte Schiller erreichen wollen, was er bezweckte, so würde er umgekehrt haben sagen müssen: „Laßt uns leben, daß diese Welt uns gern verlieren würde!“ Denn wo hätte die Mehrheit dieser Welt, die Schiller selbst in spätern Jahren den „Unsinn“ nannte, auf einen Tüchtigen, einen Antreiber, einen Beschämer, — und das war der Prinz für den Hof von Helsingör und dessen Edeling, — nicht herzlich gern Verzicht geleistet? Wo hätte diese Mehrheit nicht stramm zusammengehalten, einen möglichen Herabseher ihrer eigenen Wichtigkeit am Aufkommen zu hindern? Wo hätte sie seiner Drangsal nicht mit hämischer Freude zugeschaut, um ihn endlich mit einem Uff! der Er-

leichterung in die Grube zu senken, heuchlerisch seinen Tod zu beplärren und sich vergnüglich untereinander zuzugrinsen?

**365. Nukunwendung.** „Seid klüger, haltet selber zusammen und lernt euch wehren!“ so scheint die Tragödie den noch nicht Aufgeklärten der Minderheit zuzurufen. Warum ist Hamlet so ganz ohne Arg in einem Wettspiel, das sein Todfeind anregt und leitet? Und doch, wenn alles Vertrauen aus dem Verkehr der Menschen verschwände?

„ . . . O Gott! O Gott!

Wie ekel, schal und flach und unersprießlich,

Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!“

Wer Ueberschuß an Kräften in sich spürt oder viel Glück hat, mag mit einer absoluten Weltbejahung enden. Die andern dürfen sich damit trösten, daß Hamlets Leiden niemals alltäglich werden können, weil er selbst es so ganz und gar nicht war.

\* \* \*

### „Macbeth“.

**366. Knappheit.** „Macbeth“ hat weder künstlerisch noch in seinen Ideen die breite Basis eines „Lear“ oder eines „Hamlet“. Aber wie er das kürzeste Drama ist, das Shakspeare dichtete, so ist er auch das knappste und gedrungenste; nicht das großartigste, doch in seinem eingeschränkten Bezirk so tief wie die besten andern und als Kunstwerk von makelloser Vollendung.

**367. Thema.** Das ganze Stück ruht auf dem Charakter seines Helden, steht und fällt mit dem Verständnis dieses Charakters. Nicht eine leichte Tragödie über das Thema zu großen Ehrgeizes und

womöglich bei einem Manne, der erst von seiner Frau zu dem gemacht wurde, was er ist, hat der Dichter schaffen wollen; nein, es ist eine Studie des Menschentumes an sich von geradezu unheimlicher Durchdringung, der Ehrgeiz etwas mehr Zufälliges. Das Wesentliche besteht darin, daß ein Mensch, Böses wollend oder Böses thugend und in diesem Thun vorschreitend, sich in einer ununterbrochenen Begleitung die Strafe durch furchtbarste Gedankenpein selbst erzeugt, dieses folternden Zustandes inne wird und dennoch vom Bösen nicht ablassen kann.

**368. Der Held** ist nichts weniger als eine rohe Soldatennatur, im Gegenteil zeigt sein Nervensystem eine Verfeinerung, wie wir sie heute nur in der Neurasthenie genialischer Naturen beobachten. Er hat ein starkes inneres Leben in sich ausgebildet, das sich oft bis zu Hallucinationen steigert; bei jeder Gelegenheit beweist er Voraussicht und Würde; nein, nur allzu vertraut ist ihm die Welt des Gedankens. Aber eine derartige Gier nach Ruhm und Macht, nach den höchsten realen Gütern, die uns erreichbar sind, lobert in ihm, daß er aller bessern Instinkte ungeachtet thun muß, was er thut, Einem der Verblendeten antiker Tragödien vergleichbar, die durch Orakel und Schicksalsprüche vorherbestimmt und gelenkt wurden. Das moderne Element freien Willens, das liberum arbitrium indifferentiae ist nur scheinbar in ihm vorhanden, gerade nur soweit, um einem seiner Monologe die nötige Farbe zu geben, wenn er sich wie zur Warnung die furchtbaren Folgen klar macht, die die Ermordung seines Gastes, des alten Königs Duncan, für ihn haben würde. Denn bei seiner Natur kommen solche Warnungen, und





redeten sie mit Engelzungen, zu spät; sie sind nichts weiter als die marternde Reue, zu der ihn sein reizbares Gewissen im voraus verflucht; nichts weiter als die sofort schon beim bloßen Vorsatz ihn ereilende Nemesis; alles in allem ein bejammernswürdiges, zum Nachdenken und zur Demut stimmendes, weil unwiderlegliches Zeugnis von der Einrichtung unsrer schwachen Menschennatur.

**369. Die Handlung.** Sehen wir nun zu, wie wundervoll der Künstler diesen Charakter innerhalb der Handlung führt. Gleich in der dritten Scene, wenn die Ausdünstungen der blutgedüngten schottischen Heide, in die drei furchtbaren Herenschwestern verdichtet, den aus der Schlacht Heimkehrenden zum erstenmal grüßen:

„Heil, Heil, Macbeth, der einst  
König sein wird!“

hat sein Begleiter Banquo schon zu fragen:

„Herr, warum bebt Ihr so und  
scheint zu fürchten,  
Was doch so schön klingt?“

Wir haben einen Ertappten vor uns, dem seine Gedanken aus der Brust herausgelesen wurden. Der Königsmord schlummert nicht etwa nur in Macbeths Herzen, nein, er ist längst beschlossene Sache, aus ihm selbst heraus geboren, von seiner Gattin nur gut geheißsen und sekundiert, wie der ganze Verlauf des Stückes beweist.

**370. Lady Macbeth.**

„Dein Brief hat mich hinweg-  
gerückt aus dieser

Beschränkten Gegenwart, ich fühle  
nun

Das Künftige im Jetzt!“

so begrüßt sie den Heimkehrenden, der ihr die unheimliche Prophezei-

ung der Heren vorausgemeldet hatte; und sondierend fügt sie hinzu:

„Dein Antlitz ist ein Buch, mein  
Ehan, aus dem  
Die Welt seltsame Dinge lesen  
kann.“

Sie weiß, über welchem Anschlag er lange schon brütet; sie weiß, daß sie ihm angenehm ist, wenn sie darauf anspielt; und sie, die Liebende, die alles für ihn thut, kommt ihm gern entgegen, weiß ihn in Stunden scheinbaren Schwankens mit jener Weibesenergie zu festigen, die wegen ihrer Fähigkeit, sich ganz und gar mit einem einzigen Affekt zu sättigen, von Männern, die sich mit großen Dingen tragen, so sehr gesucht und geschätzt wird.

**371. Banquo.** Eine Konzeption von bewundernswerter Feinheit ist nun er, der scheinbar mit reinem Sinn und reiner Hand unbeteiligt neben Macbeth einhergehend, von den meisten Kritikern vor Karl Werder mißverstanden wurde und dem erst durch diesen genialen Shakespeareerklärer die Maske vom Gesicht gerissen ward. Banquo ist vom Dichter zu „Macbeths Mitschuldigem im Gewissen“ gemacht worden und wirkt, wenn derartig verstanden, wie ein Dämpfer, allen jenen Selbstgerechten zugebracht, die mit ihrer Verwerfung allzu großen Ehrgeizes u. s. w. über Macbeth herfallen. Denn solcher Banquos giebt es unter uns tausendweise, wenn es sich auch nicht immer gerade um einen Mord handelt, und ein deutscher Poet, Franz v. Dingelstedt, hat ihnen die Signatur geprägt in den Versen:

„Sie möchten's gern und wagen's  
nicht

Und nennen's Recht und Pflicht“.

Es sind die Leisetreter, die nur die Gesinnung Macbeths teilen,

während ihnen zufällig seine größeren Gaben, seine Kühnheit und Thatkraft fehlen; die bei jeder Gelegenheit zwar sich mit schönklingenden, loyalen Worten verkläusulieren, doch sofort mit ihrem „Herzlich gern“ (most gladly) oder „Sobald Ihr wollt“ bei der Hand sind, wenn der lockende Köder von einem Kundigen nach ihnen ausgeworfen wird. Wie vorwurfsvoll klingt Banquos erstes Wort an die Hexen:

„Mir sagt ihr nichts!“

Trotz aller Vorbehalte, daß er ihre Gunst nicht bitte und ihren Haß nicht fürchte, verzehrt ihn innerlich dieselbe Sucht nach Macht und Größe, er schnappt nach dem unheilvollen Orakel, das ihm zum „Vater von Königen“ ausruft, und würgt daran, bis er erstickt. Wäre sein Trachten wie seine Einsicht, wohl ihm!

„ . . . . . Seltsam ist's,  
Und oft, um uns in Schaden zu  
verlocken,  
Sagt uns ein Geist der Finsternis  
die Wahrheit,  
Zeigt sich im Kleinen ehrlich und  
verrät uns  
Im Allerwichtigsten.“

So warnt er Macbeth (den eben durch die wissenden Schwestern zum Than von Cawdor Beförderten), nicht auch noch nach der Königskrone zu greifen. Aber alles ist nur Blendwerk. Und sein Ehrenkleid in geschmackvollen Falten dacht um sich zusammenfassend, salviert er sich für den Verrat, nicht etwa gegen Macbeths Felonie.

**372. Ein Verräter.** Banquo wurde, nur weil er seinem Charakter nach vorsichtig und zurückhaltend ist, von Shakespeare so diskret behandelt, daß seine heuchlerischen Worte den Unaufmerksamen wohl täuschen konnten; aber seine Thaten

reden desto lauter und liefern gegen ihn ein vernichtendes Schuldig. Selbst das im Monolog gegen Macbeths neue Herrscherwürde von ihm geäußerte:

„ . . . . . ich fürchte,  
Du spieltest schändlich drum . . .“

ist nichts als ein fauler Euphemismus, mit dem er sich selber Wind vormacht. Er allein von allen Sterblichen weiß und zweifelt nicht daran, daß Macbeth den König umgebracht hat. Aber sobald die Unthat geschehen ist, stellt er sich, seinen Vorteil erhoffend, mit einer Entschiedenheit und Rücksichtslosigkeit auf seiten des Mörders, daß er für die entflohenen, um Vater und Thron beraubten Prinzen kein Zeichen der Teilnahme, kein leises Erinnern mehr übrig hat. Jetzt erst verstehen wir sein falsches, an Duncans Brust den Tag vorher geblötetes:

„ . . . . . Wach's ich da,  
So ist die Ernte Euer! . . .“

Eine recht blutige Ernte, die er dem Alten einheimst. Gott bewahre jeden Fürsten vor so treuen Vasallen.

**373. Berrechnet!** Banquo huldigt dem neuen König Macbeth am lautesten, weil er diesen nun für gesättigt und befriedigt hält. Daraufhin wagt er sein Spiel — und verliert seinen Kopf. Warum macht Macbeth seinerseits den Fehler, nach Banquos Leben die Hand zu recken? Diesen Fehler, durch den erst Macduff zur Flucht veranlaßt und der Stein ins Rollen gebracht wird? Durch dessen mittelbare Folgen Macbeth sich vor seinen Gästen so unheilbar kompromittiert und verrät? Weil Macbeth jetzt, da er die Krone hat, kein Genügen daran fühlt, weil dieses Nichtgenügen immer wieder die Nemesis ist! Jenem wurde das prophezeit,

was ihn jetzt, da er König ist, am meisten peinigt: die Nachfolge auf dem Thron für seine Kinder. Macbeth sollte König sein, aber Banquo Könige zeugen, so hatten die Hexen gerufen. Und Macbeth hatte Banquos Benehmen damals nur allzu wohl verstanden.

„... Er schalt die Schwestern . .“

sagt er von ihm. Darum muß er fallen.

**374. Abwärts!** Eine furchtbare Vergeltung liegt in dieser ruhelosen Unzufriedenheit, in diesem gequälten: „So fein ist nichts; nur sicher so fein,“ nachdem doch eben erst alles erreicht schien, was der Ehrgeiz früher gewünscht hatte. Hier beginnen unheimliche Lichter den blutig-schlüpfrigen Abhang zu überglücken, auf dem Macbeth immer schuldbeladener, sein gebrochenes Weib auf der Strecke lassend, in sein Verderben hinabstrauchelt. Um Banquo brauchen wir unser Mitleid nicht allzu sehr zu bemühen: in das schwärzeste Verbrechen von seinen Anfängen her eingeweiht, hatte er es dennoch aus Eigennutz gehehlt. Um dieser Bosheit willen fällt er mit Fug und Recht. Er war der Leopard neben dem Tiger; ebenso gierig als Raubtier, nur kleiner an Wuchs und Pranken. Erst als Toter kommt er wieder zu Ehren.

**375. Banquos Geist.** Die Dual zu enden, die ihm das bloße Dasein von Banquo und dessen Sohn Fleance bereiten, dazu muß Macbeth das Seine thun. Er will beide aus dem Wege schaffen; aber Fleance entflieht, der andre Verhaftete kommt wieder als Gespenst, furchtbarer als er jemals im Leben war; und ihn, den Ueberlebenden, zerschlägt dieser bloße Schatten. Nicht Duncan erscheint ihm, sondern der Schlimmere, mit dem er nicht fertig werden kann, weil ihm die Zukunft gehören soll.

Diesmal war es Macbeth, der sich salviert hatte; er hatte den Rival nicht von mechanisch gedungenen Mördern umbringen lassen, sondern von Leuten, denen er mit Aufwand von scharfer Dialektik klar gemacht hatte, daß sie in Banquo einen Widersacher, der ihnen Schaden zugefügt hätte, treffen würden. Darum zuerst, wenn Banquos blutige Figur ihm seinen Platz am Gastmahl wegnimmt, sein knirschendes:

„Du kannst nicht sagen: ich  
that's . . .“

Aber alles Salvieren hilft hier nicht, so wenig wie sein grausiger Humor:

„... Es gab 'ne Zeit,  
Da, wenn's Gehirn heraus war,  
starb der Mann,  
Und damit gut . . .“

Die Phantasmagorie kommt im zweiten Anfall wieder, da Macbeth sich eben zu fassen begonnen hatte. Nun ist das Uebel unheilbar, kein Beschwichtigen und Beschönigen der Lady (deren zarte Nerven von diesen übermenschlichen Anspannungen für immer zerrüttet werden) kann mehr fangen. Der Gepeinigte läßt sich vollständig gehen, die Thaus zerstreuen sich und fallen ab. Das tolle Regiment beginnt, die Schreckensherrschaft: Banquos Geist hat den Unseligen in die Offensive getrieben; der Absturz erfolgt.

**376. Goethes Urteil.** In allen Stappen ist er vom Dichter mit reifster Kunst herausgearbeitet worden; nur den Schlüssel für richtiges Verständnis galt es zu finden; wer ihn hat, braucht für den Schluß der erschütternden Tragödie keinen Führer mehr. Goethe hat „Macbeth“ Shakespeares „bestes Theaterstück“ genannt; niemals in der That ist Einfacheres und Durchsichtigeres, an innerer und äußerer Bewegung Gelentigeres und Geschmeidigeres

für die Bühne erfunden worden. Und auch insofern erscheint er als dramatisches Kunstwerk fast unerreicht, als alles, alles vor unsern Augen wird. Wenn Macbeth im 1. Akt für sich zu sprechen anfängt, wissen weder wir noch er selbst ganz genau, wer er eigentlich ist. Und wenn er aufgehört hat, steht er schon vor sich und uns als der fertige Mörder da. Kein anderer Dichter hat jene Mischung, in der das Geheimniß der Menschenseele webt, so herzustellen und anschaulich zu machen gewußt. Nicht bloß die Worte, nein, das Arbeiten des Hirnes mit ihnen zugleich vernehmen wir.

\*     \*

### „König Lear.“

**377. Chronologie.** 1606 ist das Jahr von „Lear's“ Entstehen. Es war damals wenig Licht in der Seele Shakespeares, wenig Günst in seinen äußeren Erlebnissen. Er hatte seine treuesten Beschützer von feilen Strebern wie Francis Bacon verraten und auf's Schafott bringen sehen; er hatte den stinkenden Undank von Kollegen und Publikum selbst erlebt; ein junger Adliger von Geist und Gaben, William Herbert, der spätere Earl of Pembroke, für den Shakespeare eine leidenschaftliche Zuneigung gefaßt, hatte diesen und noch dazu mit seiner Geliebten, jener „dark lady“, der des Dichters bitterste Sonnette gelten und deren Porträt wir später in Kleopatra wiederfinden, betrogen; die kunstfeindlichen Puritaner begannen mächtig zu werden und überall im Lande die Theater zu schließen. So war ihm im harten Lebenskampf keine Gemeinheit und Enttäuschung erspart geblieben; doch müssen Akte ganz besonderer Bosheit, die wir noch nicht kennen, an

ihm verübt worden sein; denn Shakespeare kam zu „König Lear“ direkt von „Othello“. Der Zeichnung des Jago, dieses niedrigen, erbarmungslosen, nur von plattem Nutzen, Vortwärtskommen und Neid angetriebenen giftigen Bösewichtes mit der Biedermannsmaske kann nur ein greifbares Modell vorgelegen haben.

**378. Neufere Anlässe.** Daher keine witzsprühenden, ausgelassenen Komödien mehr. Gerade, weil die größten materiellen Schwierigkeiten überwunden waren und eine gewisse Wohlhabigkeit es ihm erlaubte, seiner Phantasie zu folgen, durfte der Dichter sich den tiefsten Problemen des Lebens zuwenden und malt nun in einer Reihe von erschütternden Tragödien den Kampf zwischen Gutem und Bösem in der Menschenbrust. Shakespeare hatte einen geliebten Vater verloren, den Freund und Hüter seiner Jugend, der dann ins Unglück geriet; dies Verhältnis, nur mit gesteigerten Anforderungen der Pietät, hatte sich schon in Hamlets Verkehr mit dem Geist und dem Auftrag zur Herstellung des Rechtes widerspiegelt. Aber er hatte auch Töchter; wie, wenn sie böshaft wären wie Jago, hart und undankbar wie Goneril und Regan? Er kannte die walisische Sage aus alten Chroniken und dichtete sie nach seinen Bedürfnissen um. Aber während er das that, erweiterte sich der Ideenkreis, und nicht nur die Tragödie des Vaters bekommen wir zu hören, sondern zugleich die des Herrschers, der zu spät sein Herz entdeckt; der gedankenlos, nicht schlimmer oder besser als andere, hingelegt hatte, seine Herrschgewalt wie etwas Selbstverständliches ohne Verantwortung übend, und über den nun plötzlich im Greisenalter die ersten bösen Erfahrungen hereinbrechen, ihm zwar die Augen öffnend, aber zugleich den

Schwachen, Ausgestoßenen, Ver-  
ratenen und Entblößten unter der  
Wucht dieser ganz neuen Erkennt-  
nis zusammenbrechen lassen. Der  
Vater ist vom Dichter zu einem  
König gemacht worden; einen maje-  
stätischen Menschen in seiner Schwäche  
zeigt er uns. Das ist der Trick  
dieses ergreifenden Theaterstückes;  
das giebt dem Drama diese psycho-  
logische Tiefe; das redet zu uns  
eine ganz andre Sprache, wenn ein  
Mächtiger der Erde, durchschauert  
von den eifigen Winden der Ein-  
öde, triefend vom Regen und ob-  
dachlos ausbricht:

„Nimm Arznei, du Pomp!  
Fühl selbst, wie arme Teufel  
fühlen!“

Die ersten, gestammelten Laute  
dessen, was man heute „soziale  
Frage“ nennt, tönen uns aus dem  
Heulen des Sturmes entgegen, und  
Lears trockne Replik an Edgar:  
„Unzugerichtet ist der Mensch nicht  
mehr als solch ein armes, nacktes,  
zweizinkiges Tier wie du,“ predigt  
eine Lehre, von der man nur wün-  
schen möchte, daß sie rechtzeitig ihren  
Weg aus den Tiefen zur Höhe fände.

**379. Die Glosterfamilie.** Shake-  
speare, der Weise seiner reiferen  
Jahre entsprechend, hat sich leider  
keine Mühe gegeben, das heraus-  
zuarbeiten, was ihm an dem Stoffe  
minder wichtig und von geringerem  
Interesse schien. Aber nimmt  
man diesen etwas unglaublichen  
Anfang als gegeben an,  
so vollzieht sich das Drama mit  
strengem psychologischem Realis-  
mus. Um seine Wahrscheinlichkeit  
zu erhöhen, läßt der Dichter die  
Haupthandlung in der Glosterschen  
Nebenhandlung sich reflektieren, und  
schon Schlegel hat hierüber treffend  
und fein bemerkt: „Wenn bloß Lear  
von seinen Töchtern zu leiden hätte,  
würde der Eindruck auf das mächtige

Mitleid beschränkt sein, daß wir für  
sein persönliches Unglück empfinden.  
Aber wenn zwei so unerhörte Bei-  
spiele zugleich stattfinden, hat das  
den Anschein eines großen Auf-  
rührs in der moralischen Welt: das  
Bild wird gigantisch und beunruhigt  
uns gerade so wie der Gedanke,  
daß die Himmelskörper einmal aus  
den ihnen zugewiesenen Bahnen  
herunterfallen könnten.“ Der Töch-  
ter Betragen ist scheußlich; aber  
Edmund giebt den eigenen, so gütig-  
en Vater der Blendung preis. Die  
Möglichkeit solcher Thatsachen nimmt  
der Dichter als gegeben an und  
findet sich in seiner großen Weise  
mit ihnen ab. Ungleich Milton,  
der vom Ursprung des Bösen durch-  
aus Rechenschaft geben will, erklärt  
Shakespeare gewisse Probleme von  
vornherein für unlösbar und ver-  
weigert Antwort auf die Fragen der  
Schwächlinge. Von irgend welchen  
Geistlichen oder Aufklärungsphilo-  
sophen sind ja solche kleinartige  
Beantwortungen großer Probleme  
billig wie Brombeeren zu haben.

**380. Tragik.** So führt der  
große Brite, gleich Sophokles „kein  
milder Gebieter“ seiner Figuren,  
den alten Lear, gebeugt unter der  
Last seines Geschicks wie seiner  
späten Selbsterkenntnis, bis tief  
in die Nacht des Wahnsinns und  
läßt ihn dann unter dem milden  
„Strahl der Güte“, dem „weißen  
Licht“, das aus Cordelias reichem  
Herzen die Welt durchströmt, zum  
Bewußtsein erwachen, nur um bald  
an der Leiche der einst von ihm  
Verstoßenen für immer zusammen  
zu brechen!

Man hat den Notschrei der ge-  
samten leidenden Menschheit aus  
diesem Stück herausgehört; Brandes  
nennt es einen Weltuntergang.  
„Wenn die moralische Welt an-  
scheinend zerbricht; wenn dem, der  
edelmütig und vertrauensvoll ist

wie Lear, mit Undank und Haß gelohnt wird; wenn den, der brav und tapfer ist wie Kent, eine entehrende Strafe trifft; wenn einer, der barmherzig ist wie Gloster und dem Leidenden, dem Unterdrückten Obdach schaffen will, zum Dank dafür die Augen verliert; wenn, wer edel und treu ist wie Edgar, in Lumpen gehüllt und in der Gestalt eines Tollhäußlers umherirren muß; wenn endlich Cordelia, das lebende Sinnbild weiblicher Hoheit und kindlicher Bärtlichkeit gegen einen alten Vater, der gleichsam ihr Kind geworden ist, vor seinen Augen von Mörderhänden erwürgt werden kann, — was nützt es dann, daß die Bösen einander nachher schlachten und vergiften!"

**381. Hoffnung.** Und doch ist vielleicht nirgend so sehr wie im „Lear“ Shakespeare durchdrungen gewesen vom Vorhandensein und der Stärke des Guten; nur ob es, wenn schneller erkannt und besser organisiert, auf Erden kräftiger werden könnte, das sagt er uns nicht. Eine Möglichkeit dazu scheint er, nicht in Worten, wohl aber durch den Gang der Handlung einzuräumen, die der wackere Kent, der siegreiche Edgar überdauern.

\* \* \*

Calderon:

### „Der Richter von Zalamea.“

**382.** Der Dichter dieses höchst merkwürdigen, lebensvollen, durch und durch modernen Schauspiels ist auf Grund aller seiner übrigen Werke in der Theatergeschichte dieses Buches als der am meisten katholische und am meisten reaktionäre Klassiker Spaniens beschrieben worden, der den Geist seiner damaligen Nation am vollkommensten ausdrückt hätte. Dennoch hat er uns

ein Werk hinterlassen, dessen Signatur das einzige Wort ausdrückt: revolutionär. „Der Alcalde von Zalamea“ gehört in Eine Familie mit „Emilia Galotti“, „Kabale und Liebe“, der „Hochzeit des Figaro“ von Beaumarchais, dem „Revisor“ von Gogol und ganz besonders mit „Wilhelm Tell“. Er richtet seine Spitze gegen den Hochmut der Bevorrechteten, er deckt die Tragik auf, die Verheerungen, die durch den Dünkel der Begabteren, durch ihre dreiste, nichts achtende Selbstsucht im Wohl und Wehe der tiefer Gestellten angerichtet werden und verschafft uns die Genugthuung, den Sieg des Schwachen zu erleben. Alle diese Stücke sind Warnungstafeln, durch die man sich in Deutschland ja glücklicherweise hat warnen lassen. Wer in früheren Jahrzehnten das kleine Büchelchen „Ansichten aus der Kavalierverspektive“ gelegentlich noch in die Hand bekommen hat, wer aus diesem weniger lustigen als kläglichen Dokumente deutscher Kulturgeschichte die ganz selbstachtunglose Erniedrigung entnahm, in der das „Bürgerpad“ um 1800 in Deutschland vor dem adeligen Offizier hinlebte, wird den „Richter von Zalamea“ mit ganz besonderem Interesse genießen.

**383.** Der Hergang ist kurz folgender. Ein spanisches Soldatenkommando zieht marschierend in ein friedliches Dorf. Der Quartiermacher, zugleich die Funktion des Kupplers für den Herrn Hauptmann freiwillig auf sich nehmend, schildert ihm die Reize einer Bauerntochter. Don Alvaro verhöhnt den bloßen Gedanken, er könnte sich so tief herablassen, und wird doch neugierig. Nach einem fingierten Streit muß sich einer der Soldaten in das Haus des Pedro Crespo, des Bauern, der seine schöne Tochter im obersten Stock vor den Zubring-

lichen verborgen hat, flüchten, stürmt schreiend in das Zimmer der Mädchen, der Hauptmann mit gezogenem Degen ihm nach, schenkt mit gut gespielter Komödie dem Burschen das Leben und rückt mit seiner inbrünstigen Verliebtheit sofort klar und deutlich heraus. Der Bauer mit seinem Sohn kommen hinzu und bald auch der General, der, vom Zusammenhang unterrichtet, den Hauptmann in ein andres Quartier schießt und selber bei Pedro Crespo bleibt.

**384. Zwei Starrköpfe.** Das Spiel dieser beiden Alten ist von goldiger Laune überglänzt. Dort der giftige fluchende alte Haudogen, hier der ruhige, selbstgewisse Bauer, der mit jeder höflichen Replik den Widerpart abfertigt. Die zwei werden natürlich Freunde; doch den ausgewiesenen Don Alvaro läßt seine Leidenschaft nicht ruhen. Er plant nach vergeblichen Serenaden und nächtlicher Schlägerei frech einen Ueberfall, der um so bequemer gelingt, als der Sohn des Hauses zu den Soldaten gegangen und mit dem General abgezogen ist. Isabel wird auf des Entführers Armen, Crespo nach heftigster Gegenwehr, knirschend, schluchzend und gebunden vor unsern Augen weggeschleppt.

**385. Umkehr.** Am Beginn des dritten Aktes findet die im Wald vor dem Dorf jammernd umherirrende Isabel den Alten an einen Baum gefesselt. Es spielt sich jene Scene zwischen Vater und Tochter ab, die wir aus Schillers „Fiesko“ kennen und die dann Heinrich von Kleist in seiner „Hermannschlacht“ mit gesteigerter Genialität als einen Haupthebel der Handlung zu schneidender Wirkung gebracht hat. Crespo sinnt Rache; da drückt dem Ohnmächtigen der Himmel Waffen in die Hand: die Gemeinde von

Balamea hat ihn zum Alkalde gewählt und den verwundeten Don Alvaro haben seine Soldaten ins Dorf getragen. Crespo erhebt sich aus seinem Staube:

„Zum Richter ist dein Vater worden;  
Recht soll dir werden, zweifle nicht!“

**386. Vergeltung.** Nun folgt der wirksamste Austritt des ganzen Stückes: der Alte legt vor dem Gefangenen, dessen gelähmter Schwertarm in der Schlinge ruht, seinen Richterstab fort und spricht nur als Vater, als Mensch. Er bietet seinen ganzen Besitz an, will als Bettler vom Hofe gehen, will sich und den Sohn in die Sklaverei verkaufen und den Erlös noch zur Mitgift schlagen, er bittet zuletzt auf Knien, Don Alvaro möge die Ehre seiner Tochter herstellen. Doch der stößt nur thörichte Worte des Trostes und der Verblendung aus. Da greift der Richter zurück nach seinem Stab, — und das Schicksal des Gefangenen ist besiegelt. Vergebens verlangt der herbeigeeilte General seinen Offizier heraus; der hinzukommende König kann nur bestätigen, der Prozeß sei richtig geführt worden und Recht sei geschehen. Denn die im Hintergrund aufgehende Thür zeigt, mit erschlafften Gliedern, den bleichen Kopf vornüber, die Leiche des Missethäters an der Wand.

Die Wirkung ist schauerlich und stark. Nur wenn der Tote mit Rücksicht auf schwache Nerven anders gezeigt wird, am Boden kauern, während sich der Schauspieler womöglich nicht einmal die Zeit nahm, seine lebensrote Schminke abzuwaschen, so fehlt das drohende Symbol der Selbsthilfe, derentwegen das ganze Stück überhaupt geschaffen wurde.

387. Die Technik verrät überall einen Künstler im Stadium seiner Vollreife, nicht bloß in Ansehung des Griffes, der Kontraste des Stoffs, — denen auch ein sehr unterhaltlich geführter, halb verhungertes, adelsstolzer Caballero, ein Zwillingssbruder des Don Quijote, mit seinem gefräßigen Sancho Pansa dient, — und des Konfliktes, sondern ganz besonders darin, wie die Spitzen der Handlung herausgetrieben werden und in jeder Scene alles, was an Werten für unser Gemüt nur auszumünzen ist, thatsächlich zu Tage kommt.

388. Die Tendenz freilich bleibt erstaunlich bis zum Wunderbaren. Wie konnte Calderon, der doch sonst vor der kirchlichen Hierarchie, wie vor der staatlichen Autorität nur Eine Möglichkeit des Verhaltens empfahl: Resignation, wie konnte er sich das widerspenstig revolutionierende, auf Freiheitsgefühl und Selbsthilfe basierende Element einer Bauernehre zum künstlerischen Vorwurf erwählen? Die Sache scheint so räthselhaft und solch ein Ding wie Aufklärung mit Calderons Hirn und Nieren so ganz unvereinbar, daß man lange schon angefangen hat, das Stück dem freieren Lope de Vega zuzuschreiben. Lope hat einen verwandten Stoff komödienmäßig behandelt; es ist „der Bauer in seinem Winkel“, der im Gegensatz zum Königtum, durch die ausgefüllte Sicherheit seines engeren Bezirkes selbst ein kleiner König, mit lebenswürdigem Behagen geschildert wird. „Der Richter von Zalamea“ zeigt die tragische Rehrseite der Medaille. Aber von wem ist sie? Zeugnisse liegen nicht vor und so wird es Calderons Ruhm bleiben müssen, den Schillerschen „Tell“ vorausgeahnt zu haben.

„Nein, eine Grenze hat Tyrannennacht.

Wenn der Gebrückte nirgend  
Recht kann finden,

Wenn unerträglich wird die Last  
— greift er

Hinauf getrosten Mutes in den  
Himmel

Und holt herunter seine ew'gen  
Rechte,

Die droben hangen unveräußerlich

Und unzerbrechlich, wie die Sterne  
selbst —

Der alte Urstand der Natur kehrt  
wieder,

Wo Mensch dem Menschen ge-  
genübersteht —

Zum letzten Mittel, wenn kein  
andres mehr

Verfangen will, ist ihm das  
Schwert gegeben . .“

Welch ein Greuel in den Augen eines Kastilianers mit seinem stumpfsinnigen Feldgeschrei: „Ev-viva el re, muera Espanna!“ In der That, unser Stück birgt ein Geheimnis.

389. Eine künstlerische Großthat bleibt das Erscheinen eines Charakters wie Pedro Crespo. Diese aufrechte Männlichkeit, diese Schlichtheit, dieser feine, schalkhafte, siegende Humor, alles Eigenschaften, herausgeboren aus dem Sicherheit spendenden Gefühl: seiner Aufgabe vollkommen Herr, von jedermann unabhängig zu sein und noch niemals mit Bewußtsein Unrecht gethan zu haben. Es ist schrecklich viel von Ehre die Rede, auch in seinem Munde. Wie könnte das in einem spanischen Stücke wohl anders sein? Doch Crespo verliert selbst in den Augenblicken zornig und wild auflodernden Rachetrokes nie seine Grazie und noch während er dem Gefangenen sein Schicksal verkündet, bezaubert er durch seine









Schelmerei. Don Alvaro will „mit Respekt“ behandelt sein. „D gewiß“, verspricht ihm Crespo; mit Respekt wird er abgeführt werden, verhört und konfrontiert, — immer mit Respekt; und wenn er schuldig befunden, so wird man ihn, — mit allem schuldigen Respekt, versteht sich, — hängen. Seine, der Schwere- nörter, scheint diese Stelle vor Augen gehabt zu haben, als er eine bekannte Hinrichtung in volks- tümlicher Auffassung beschrieb:

„Der Deutsche wird die Majestät  
Behandeln stets mit Pietät.

In einer sechsspännigen Hof-  
karosse,

Schwarz panaschiert und besflort  
die Rosse,

Hoch auf dem Boß mit der  
Trauerpeitsche

Der weinende Rutscher — so  
wird der deutsche

Monarch einst nach dem Richt-  
platz kutschiert

Und unterthänigst guillotiniert.“

Der Herrscher, der mit soviel Respekt im „Richter von Zalamea“ ebendahin befördert wird, heißt: Aristokratendünkel. Wir scheinen ihn seit Beaumarchais und Schiller einigermaßen erzogen zu haben, — doch die Tage der Ignoranz kehren wieder, wenn geistiger Besitzstand, der schon vorhanden war, verloren geht. Die Aristokraten — in gewisser Hinsicht — sind selten geworden; an ihre Stelle treten die Prozen und müssen ganz von vorn zu lernen anfangen. Darum ist es gut, daß solche Stücke wie „der Alkalde von Zalamea“ nicht von der Bühne verschwinden...

„Discite, moniti! . . .“

\*

\*

\*

Molière:

„Tartuffe“.

390. Des Dichters Ehe. Nie-  
mals hat es ein zärtlicheres, liebe-  
bedürftigeres Herz gegeben als das  
des bittern Spotters Jean Baptiste  
Poquelin, genannt Molière. Auch  
ihm, dem durchdringenden Menschen-  
kenner und großen Komöden war  
es beschieden, gleich Millionen von  
Hohlköpfen vor ihm und nach ihm  
den Beweis zu erbringen, daß in  
Sachen der Liebe der Intellekt noch  
weniger Herrschaft über den Willen  
hat als sonst. Indem er sich rein  
dialektisch von seiner verzehrenden  
Neigung zu Armande Béjart zu  
befreien suchte, entstand ihm „Die  
Schule der Ehemänner“, in der er  
geistreich alle Möglichkeiten durch-  
lief, unter denen ein Ehebund mit  
der blutungen Armande geschlossen  
werden und zu denen der geschlossene  
früher oder später führen könnte.  
Umsonst: sehenden Auges tappt er  
hinein in die Schlinge gleich einem  
Blinden. Sein Irrtum ist rührend,  
wenn man bedenkt, was er von  
der Ungetreuen leiden mußte, die  
wohl klug genug war, sich eine  
Position in der Welt von ihm  
schaffen zu lassen, aber es der  
Mühe nicht für wert hielt, auch  
nur einen Tag über die Hochzeit  
hinaus dankbar zu sein. Sie mar-  
terte den Verliebten mit der ganzen  
naiven Bosheit eines eiteln Mäd-  
chens von kurzen Gedanken. Aber  
wenn Molière sich darüber schon  
getäuscht hatte, wie er im Alltags-  
leben in Wirklichkeit war: wort-  
farg und etwas schwermütig, und  
wie er, in der Ehe sich gehen  
lassend, nun auch vor seiner Gattin  
sich zeigen mußte, die in seiner  
Gesellschaft den Reiz kaum empfin-  
den konnte, auf den sie in ihrer  
muntern Jugend Anspruch hatte,

so vergriff er sich merkwürdigerweise noch mehr in den Mitteln, ein weibliches Herz zu bezwingen.

„Darf ich denn wirklich glauben,  
was du sagst,  
Und liebst du mich so recht von  
ganzem Herzen?  
Ich will dir blindlings trau'n,  
du bist mein alles!  
Was du die Güte hast zu sagen,  
glaub ich.  
Täusch, wenn du willst, mich  
Armen, der dich liebt,  
Ich will dich dennoch bis zum  
Grab verehren.  
Verachte selbst mein Herz, ver-  
weig're mir  
Das deine, wende dich zu an-  
dern.  
Von deinen Reizen will ich alles  
tragen,  
Will sterben, aber niemals mich  
beklagen!“ . . .

das ist wie ein Paradigma genau das Gegenteil von dem, was ein Liebhaber thun und sagen muß, um seinen Gegenstand dauernd an sich zu fesseln. Ein Mann, der, ohne seiner eigenen befestigten Macht völlig sicher zu sein, verrät, wie sehr ein Weib ihm imponiere, ist verloren. Und Molière bettelt nicht nur, er liefert sich mit gebundenen Händen aus, windet sich im Staube, setzt den Fuß der Geliebten in seinen Nacken, wirft sich weg.jene Verse waren für ein Wesen wie Armande nur eine Herausforderung, schnell das Aeußerste zu wagen, weiter nichts.

**391. Genesung.** Aber was Molière als Mensch einbüßte, gewann er doppelt für seine Kunst zurück. Noch zwei Lavaströme aus seiner glühenden Brust ergießen sich: „Die Schule der Frauen“, als Sühne für seine lächerliche Leidenschaft, eine Selbstgeißelung, ein schmerzendes Eingeständnis für den

Wissenden und für die Unbesangenen doch nur ein feines, zur Vollendung geläutertes Lustspiel voller Wit und Satire; dann „Der Menschenfeind“, dieser Notruf eines Gepeinigten nach Aufrichtigkeit, Zuverlässigkeit im Verkehr der Menschen. Goethe hat angesichts dieses Meisterwerks gefragt, ob wohl jemals ein Dichter sein Inneres „vollkommener und liebenswürdiger dargestellt“ habe als Molière im „Misanthrope“. Doch endlich fand der Verzweifelte die Kraft, sich von ihr, die ihn in all seiner rasenden und nur zu wohl begründeten Eifersucht mit einem einzigen ihrer schönen Blicke zu entwaffnen mußte, bis er sie gar noch um Verzeihung bat, endgültig zu trennen. Zugleich verließ er in seiner Kunst die enge Sphäre häuslicher Leiden und wandte sich mit einem Stück von breiter Auffassung der allgemeinen Menschlichkeit zu.

**392. „Tartuffe“**, der heute in fünf Akten vorliegt, war einmal schon als Dreiafter bei den Hofesten in Versailles im Jahr 1664 aufgeführt worden. Diese Skizze hatte großen Anstoß erregt und war von Ludwig selber als „äußerst gefährlich für die Religion und die guten Sitten“ bezeichnet worden. Als daher das vollendete Werk am 5. August 1667 dem Pariser Publikum unter brausendem Beifall vorgeführt wurde, schritt die Regierung mit einem Verbot ein, das die frömmelnden Kreise des Hofes durchgesetzt hatten. Aber auch Molière war während jener drei Jahre diplomatisch nicht müßig gewesen und hatte seinen Kampf hauptsächlich durch drei Gelegenheitsfestspiele geführt, die seine Verdienste zwar nicht vermehrten, doch ihm die dauernde Gunst des Königs eintrugen. So schickte er eine Deputation von drei Schauspielern in das

Heerlager von Lille, wo Ludwig XIV weilte, und trotzdem der Erzbischof von Paris einen Hirtenbrief losließ, jeden mit dem Kirchenbann bedrohend, der das Stück auch nur lesen hörte, gab der König, nachdem durch einige minimale Aenderungen seine „Autorität“ gewahrt worden war, am Anfang des Jahres 1669 sein *Viceat!* zur Aufführung.

**393. Historische Bewertung.** Sicher ist, daß Molière mit dieser epochemachenden Komödie zu der Befreiung der Geister und dem allmählichen Zusammenbruch der Jesuitenherrschaft im Lauf des achtzehnten Jahrhunderts Enormes beigetragen hat; ebenso sicher, daß man ihre Vorzüge vollständig heut nur in historischem Sinne genießen kann. Zwar bleibt es immer anregend und fruchtbar, zu den Quellen hinabzusteigen, sich klar zu machen, woran vergangene Geschlechter Gefallen fanden und aus welchen Reimen unsere Litteratur emporgedieh. Aber die Wirkung des „Tartuffe“ auf den heutigen Geschmack läßt sich am ehesten mit der einer Bellinischen Ouvertüre vergleichen. Beginnt doch selbst Mozart dem größeren Publikum zu verblässen; längst schon beherrscht er weder die Opernhäuser noch die Konzerte und war seiner Zeit ein Bahnbrecher, der zum erstenmal charakteristische Musik zu bieten wagte! Wie zart, wie dünn klingt uns vieles bei ihm, die wir an die reiche, die mächtige Instrumentation Richard Wagners gewöhnt worden sind. Gewiß, die Musik des „Don Juan“ ist nicht undramatisch, aber an welcher Stelle werden wir so im Innersten gepackt und erschüttert wie im „Lohengrin“ oder im „Tannhäuser“? Und so erwarten wir auch im Lust- und Schauspiel vollere Töne als früher. Wir verlangen Einzelzüge, Besonderheiten schon an dem rein äußerlichen Leben

des Kreises, der uns vorgeführt wird. Je weniger dieser Kreis irgend einem andern ähnelt, desto zufriedener sind wir; das „milieu“ bildet für uns einen Hauptreiz. Dann muß womöglich jede Person ihre eigenen Voreingenommenheiten, ihr unterscheidendes Merkmal, ihren seelischen Leberfleck haben. Die allgemeinen Typen des Gutmütigen, des Leichtgläubigen, des Jähzornigen, des Ueberlegenen, des Heuchlerischen und Pfiffigen genügen uns nicht mehr. Wenn sich in der Figur des alten Giboyer eine bestimmte Generation mit all ihren Leidenschaften und Kämpfen, ihrer Politik und Religion, ihrer Lächerlichkeit und ihrer Tragik widerspiegelt, und wenn man den Orgon unser Stückes dagegen hält, dessen Schwächen nicht bloß unter der Staatsperücke, sondern ebenso gut in der Toga und im Frack stecken könnten, dann werden wir inne, welch einen weiten Weg das französische Lustspiel seit Molière gemacht hat, und wir mit ihm.

**394. Ein deus ex machina.** Inzwischen haben wir Tartuffe in hundert Nachahmungen, wir haben ihn als „Urbild“ und einmal sogar als „Lady“ über die Bretter wandeln gesehen. Umso mehr müßte, wenn der Heuchler jemals wieder so interessant werden sollte, wie er es im Paris von 1667 war, ein ganz modernes Genie, von gleicher Kraft in seinem Ingrim und gleicher Grazie in seinem Ausdruck, doch vor allem mit unserm heutigen volleren Leben gesättigt und mit allen Forderungen unserer vorgeschrittenen dramatischen Technik vertraut sein, um jenen Beifall zu ermöglichen. Trotz Ludwig Fuldas glänzender Uebersetzung, die am „Deutschen Theater“ in Berlin Anfangs 1890 die alte Komödie wieder aufweckte, waren doch gewisse



Gedanken faßte, die kleine Armande Béjart zu ehelichen. Es ist, als ob Chapelle jene beiden Damen hätte gegenüberstellen wollen, als er die sanfte Debie in seinen Versen feierte:

„Sie muß bezaubernd gewesen sein,  
Weil heute noch, trotz ihrer Reife,  
Kein jung aufblühendes Mägdelein  
Ihrem Schuh nur löset die  
Schleife.“

Aber wenn Molière die Debie zur Ehe verlangt hätte, würden die „École des maris“, die „École des femmes“, der „Misanthrope“ entstanden sein? Würde er über diese Staffeln hinweg den Weg zur Höhe seines „Tartuffe“ gefunden haben? . . . Heut schmückt nicht bloß das Théâtre français, sondern auch die Akademie, der er nicht angehört hatte, seine von Houdon sprechend lebensstreu geschaffene Büste mit der Unterschrift:

„Nichts fehlte seinem Ruhm, Er  
fehlte unserm.“

\* \* \*

Lessing:

### „Minna von Barnhelm“ oder „Das Soldatenglück“.

396. Breslau. Im Jahre 1760 war Lessing unvermutet aus seinem warmen berliner Nest, von lieben Freunden und den erfolgreichen „Litteraturbriefen“ aufgebrochen, um in Breslau bei seinem Bekannten von Leipzig her, dem biedern, dem tapfern General v. Tauenzien, „Gouvernementssekretär“ zu werden. Die Geschäfte des Amtes und der Verkehr im Tauenzienschen Hause, dessen täglicher Tischgast er war, die verschiedenlichsten Wirtshaus-scenen des Kriegslebens, die Glückswechsel verdienter und abgedankter

Offiziere mit ihren Bräuten, Frauen oder Witwen, der Reiz des Pharaonisches nicht minder wie die Erfahrungen mit aller Art von Bedienten verhalfen dem Dichter zu einem farben gesättigten, ihm bis in alle Einzelheiten hinein vertrauten „milieu“. Nicht bloß in jener bewegten Zeit, da die Wetter schläge des siebenjährigen Krieges überall nachhallten, hat es sofort interessiert, sondern heute noch wirkt es bei jeder Wiederholung mit der Frische einer Erstaufführung. Es war Otto Ludwig, der in seinen Shakespearestudien erzählt, wie er wieder einmal die „Minna“ gelesen und Lessing von neuem bewundert habe. „Die Sage, er sei kein Dichter, sollte doch wirklich einmal in ihr Nichts zurückkehren. Ein einfaches Samenkorn von Stoff so anzuschwellen, daß man beständig interessiert wird, ist wahrlich nicht Sache des Verstandes allein.“ Die Karschin aber (eine um so einwandfreihere Autorität, als sie bei Lessing gründlich abgefallen war) urteilte folgendermaßen: „Vor ihm hat's noch keinem deutschen Dichter gelungen, daß er den Edlen und dem Volk, dem Gelehrten und Laien zugleich eine Art von Begeisterung eingefloßt und so durchgängig gefallen hätte.“

397. Ein Griff. Forschen wir nun tiefer nach den Ursachen dieser nicht bloß unmittelbaren, sondern andauernden Wirkung, die bei manchen Lustspielen von nicht minderem „spezifisch temporären Inhalt“ und nicht minder herzlicher Aufnahme, wie z. B. den Freytagschen „Journalisten“, doch nach kurzen Jahrzehnten zu verblassen beginnt, so werden wir zweifellos sagen müssen: es sind die großen Züge der menschlichen Natur, die Lessing zu treffen gewußt hat. Ein so liebenswürdiger Schwerenöter Konrad Volz auch ist, man sieht auf den ersten Blick, daß er für das

Studium unsrer Gattung nicht entfernt soviel Merkmale liefert, wie der einzige Bediente Just. Wie bläselich will uns der Oberst in den „Journalisten“ erscheinen, verglichen mit der Fülle strotzenden Lebens in den beiden Kriegskameraden Tellheim und Paul Werner? Und doch genügt auch diese Erklärung allein noch immer nicht für den nachhallenden Erfolg des Werkes, ebensowenig wie der Hinweis auf die dialogische Kunst der „Minna“, deren Gespräch wie ein Ball in verschiedenstem Ton und Tempo zwischen den Spielenden hin und her geht, so daß die leisesten Winke verstanden werden, Rede und Gegenrede schlagfertig wechseln, alles voller Bezug und vieles höchst geistreich ist; denn diese Eigenschaften können sich ebensowohl in einer Erzählung ausdrücken, und auf der Bühne sind sie von so tief unter Lessing stehenden Dramatikern wie Klopstock zuweilen erreicht worden. Nein, es ist mehr als alles das, und sagen wir es gleich mit einem Wort: es ist der starke Griff, der das Glück der „Minna von Barnhelm“ gemacht hat.

**398. Lessing und Preußen.** Wir Deutschen haben zwar Grund, es bitter zu beklagen, daß der einstige Günstling Voltaire unserm großen Preußenkönig den Namen Lessing durch einen ärgerlichen Privathandel für immer zu verleiden gewußt hatte. Lessings Angriff auf Pastor Lange, der seine Horaz-Üebersetzung doch dem Alten Frikz dediziert und von diesem dafür belobt worden war, konnte die Dinge unmöglich besser machen. Friedrich der Große wollte keine „Bedanten“, er widersetzte sich heftig, als Lessing (nach seiner Breslauer Zeit) für die Stelle des kgl. Bibliothekars in Berlin vorgeschlagen wurde: der arme Guichard, der sich des Verkannten annahm, ris-

fierte des Königs Gunst, und ganz vergeblich. Der größte und reifste Geist, den die Deutschen damals neben dem Könige ihr Eigen nannten, mußte gekränkt und verbittert Berlin den Rücken kehren, die wurmende Empfindung übelsten Dankes im Herzen dafür, daß er den Ruhm des Preußentumes gesungen hatte. Eins aber kann man Friedrich dem Großen nicht abstreiten, daß fast alles aufwiegt, was der König dem Dichter anthat und schuldig blieb: er hat Lessing den Stoff zu seinem unvergänglichen Lustspiel geschaffen. Ohne den siebenjährigen Krieg kein Schlesien, kein Tauenzien und kein Breslau, kein Tellheim und kein Wachtmeister Paul Werner; ohne ihn in Deutschland keine Partei der „Frikischen“, zu der sich Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ für seine Frankfurter Jugendtage bekennt; ohne ihn keine Steigerung des Nationalgefühls, das nun ohne Uebertreibung, auf die Lorbeeren von Rossbach stolz, den windigen Franzosen im Riccaut de la Marlinière belachen konnte. Nicht bloß Lessings intimer Freund aus seiner leipziger Zeit, der Dichter und Major Ewald von Kleist, hat für Tellheim einige der wirksamsten und am meisten charakteristischen Züge geliefert, in der freieren Gesinnung gegenüber dem Samaschenknoß und dem Dienst bei den Großen, in der Abneigung gegen die blutige Rauf- lust, die manchen Soldaten zu nichts weiter als einem „reisenden Metzgerknecht“ macht, — nicht bloß in jener Verbindung von Tapferkeit und Mitleid („denn die tapfersten Männer sind auch die mitleidigsten“); sondern sogar die Fabel des Stückes mit samt der Vorgeschichte scheint aus den Zwischenfällen des Krieges direkt übernommen.

**399. Ein Modell.** Es war der preußische Dragonermajor Marschall

von Biberstein, der dem Lausitzer Städtchen Lübben die Kontributionssumme aus eigenen Mitteln vorstreckte und hierdurch allein die Einäscherung vermied. Marschall führte wegen seines ausgezeichneten Pistolenschießens den Spitznamen Tell; es gehört keine phantastische Kombination dazu, den Zusammenhang mit den Personen unsers Lustspiels als vorhanden anzunehmen, wie es denn nicht an Zeitgenossen gefehlt hat, die aus Lessings eigenem Munde gehört haben wollten, daß sich die ganze Geschichte, der wir im „König von Spanien“ zu Berlin mit solchem Anteil folgen, einschließlich der nachgereisten Braut und des seltsamen Wiedersehens, vielmehr in der „Goldnen Gans“ zu Breslau zugetragen habe.

**400. Aktualität.** Nach dem Kriege, dessen Friedensschluß der Dichter in Hubertusburg miterleben und in Schlesiens Hauptstadt als Friedensherold ausrufen durfte, wurden von den mehr als zwanzig preußischen Freibataillonen, die sich allmählich gebildet hatten, sechzehn aufgelöst. Dadurch wurden viele verdiente Offiziere plötzlich brotlos und manche, die für Ausrüstung der Truppen private Aufwendungen gemacht, hatten wohl auch (wie einst Ewald v. Kleist) über vorenthaltenes Recht zu klagen. Indem Lessing die Sache dieser Abgedankten und Gefürzten in Tellheims Gestalt mit größtem Freimuth führte, wird er zwar gewissen preußischen Behörden kaum angenehmer geworden sein. Wir empfinden diese Schärfe heute nicht mehr, weil die Zeiten sich zu sehr geändert haben; doch der nüchterne Nicolai hatte damals schon zu bemerken, daß unser Lustspiel viele „Stiche gegen die preußische Regierung“ enthielte, die er als preußischer Unterthan, und gewiß noch mehr in Lessings

eigenstem Interesse, „wegwünschen möchte“.

**401. Erfolg.** Man darf daher in einem Lande, dessen öffentliche Meinung sich in den Kriegsläufen eben erst schüchtern zu regen gewagt hatte und jedenfalls noch durch keine periodische Presse genügend erzogen war, nicht allzu sehr erstaunen, wenn die Hamburger, wie sie „Clavigo“ den Spaniern zuliebe verboten hatten, nun auch die „Minna“ mit Rücksicht auf die Berliner Regierung zunächst von der Bühne ausschlossen und erst im September 1767 freigaben. Abgesehen von dieser Absurdität war der bewundernde Nachhall durch unser ganzes Vaterland hin laut und ursprünglich. Goethe hat später diese Stimmung kontrastiert, wenn er „Minna von Barnhelm“ ein Werk von „vollkommen norddeutschem Nationalgehalt“ nannte. Aber während die allgemein menschlichen Züge in den Charakteren zugleich so urwüchsig erfaßt und mit so feinem, abwägenden Takt herausgearbeitet erschienen, daß keineswegs nur Norddeutsche, sondern ebenfogut Schwaben, Bayern und Wiener sich im Wachtmeister oder im Just, in der Heldin oder ihrer Jose Franziska gerne wiederfanden, ist vielleicht erst die heutige Generation ganz imstande zu durchschauen, welch eine That vorahnender, nationaler Versöhnung Lessing in seinem Lustspiel geplant hatte, wie schön und vorbildlich sie ihm gelungen war. Gewiß, er macht aus Tellheim einen Kurländer und läßt die Güter des Fräuleins in Thüringen liegen. Dennoch weiß jeder Zuschauer ganz genau, daß hier zwei unsrer tüchtigsten Stämme, durch eine unglückliche historische Entwicklung verfeindet und bestimmt, den Fluch dieser tiefen Feindschaft bis in die Völkerschlacht von Leipzig,

bis zum belgischen Feldzug von 1815 und dem sächsischen Soldatenaufbruch in Lüttich, ja bis zur Schlacht von Königgrätz hin weiterzuschleppen, von unserm ersten großen Dichter einander genähert werden sollten: Minna, gewandt, liebenswürdig und doch im Kern so zuverlässig und gesund, vertritt die Sachsen; Tellheim, der aufrechte, der mehr als feinfühlige, mit seinem großgefaßten Grundsatz: „der Ehre muß alles nachstehen, selbst die Liebe“, das Preußentum in seinem strammen Pflichtgefühl.

**402. Falscher Stolz.** Freilich hat diese Strammheit, wie so oft im Leben, auch in unserm Lustspiel mehrere Lektionen nötig, um etwas anders als störend und unerträglich, um menschlich brauchbar und liebenswert zu werden. Tellheim, nobel und richtig empfindend, ist infolge seines Unglücks, seiner Verabschiedung und Ehrenkränkung (als ob er sich von den gebrandschatzten sächsischen Ständen, deren Wohltäter aus eigener Tasche er doch gewesen war, habe bestechen lassen) mit einem leichten Fehler des Intellektes behaftet. Solches mag Leuten passieren, die gleich ihm „in Aergernis und verbissener Wut hinleben“. Sie denken zuletzt nur an sich, Egoisten aus Edelmuth, und vergessen darüber: daß sie dem Selbstgefühl andrer nicht minder guter Menschen zu nahe treten, wenn sie allein die Gebenden sein wollen, aber solche, denen sie Gutes thaten, durchaus daran verhindern wollen, erkenntlich zu sein. Lessing hat diese Verblendung sehr schön motiviert. Es ist in jedem Zuge glaubwürdig, wie Tellheim, der in seinem Ruf Befleckte, an seiner Wiederherstellung Zweifelnde die Briefe seiner schönen Braut nicht mehr beantwortet, den Verlobungsring abstreift und sich trotz all ihrer

Bitten zum Theilhaber ihres Glanzes für unwert hält. Aber noch gelungener ist die Steigerung in den Lektionen, die diesem galligen, schroffen, unerbittlichen Helden zu teil werden. Wie trifft ihn Just, der grobe Reitknecht mit der treuen Seele, dem der Verarmte aufkündigt, durch die Mahnung an den Pudel, dem er wider Willen das Leben gerettet, und der nun nicht mehr von ihm weichen wolle, ob noch so viel zurückgestoßen! „Es ist ein häßlicher Pudel, aber ein gar zu guter Hund.“ Tellheim ist gezwungen, sich die Dienste des Just noch länger gefallen zu lassen, wenn er ihn schon nicht weiter auslohn kann: der erste Knick in seinen Stolz. Den zweiten Hieb giebt ihm Paul Werner, der in den raschen Wechselfällen des Krieges, wenn so viel Existenzen sich plötzlich hoben oder für immer sanken, groß zu denken gelernt hat und dem auf dem Trocknen sitzenden Major seinen gefüllten Geldbeutel anbietet, als ob es eine Feldflasche mit einem Trunk trüben Wassers wäre. Werner führt seine Sache ausgezeichnet, mit einer so schmutzlosen, eindringlichen Beredsamkeit des Herzens unter Leuten, die manche Fährlichkeit gemeinsam bestanden, daß Tellheim, ganz in die Enge getrieben, sich für besiegt erklärt: „Mensch, mache mich nicht rasend! Ich verspreche dir auf meine Ehre, wenn ich kein Geld mehr habe, du sollst der erste und einzige sein, bei dem ich mir etwas borgen will.“ Diese herrliche Scene, eine der wirksamsten des ganzen Stückes, bildet aber nur die Vorübung zu der Lektion, die Minna selbst in Bereitschaft hat. Goethe ist mit seinem Urtheil hier zu kurz gesprungen, wenn er den dritten Akt zu retardierend befand, als ob die Handlung stillstehen wolle; denn gerade diese vorletzte





Stappe, an der Tellheim so viel von seiner unbeugsamen Sprödigkeit abwirft, bringt den Fortschritt und ermöglicht es ihm, aus Minnas Händen endlich sein Soldatenglück ohne falschen Stolz und ohne Spreizen zu empfangen.

**403. Charakter Minnas.** Die Heldin hat jenes Element in sich, das ihrem Bräutigam zu fehlen scheint: sie hat Humor. Sie vermag sich über eine Situation zu erheben, aus freier Höhe mit schelmischem Lächeln auf sie herniederzuschauen, und die Spekulation auf ihres Liebsten Eigenart, ebenso viel Herz als Verstand beweisend, gelingt ihr glänzend. Sie braucht sich nur selbst als im Unglück befindlich zu schildern, von ihrem preußenfeindlichen Oheim um ihrer Vernarrtheit willen enterbt und verstoßen, so weicht der Rebel von Tellheims Augen, seine Energie bekommt neue Schwungfedern, er will für die Geliebte alles unternehmen und auf's Spiel setzen. Jetzt ist sie es, die den Spieß umdreht und Gleiches mit Gleichem vergeltend, seine eigenen Gründe persiflierend seinen Starrsinn endlich zur Einsicht bringt. Man hat ihr Benehmen ansechtbar, die Ausdehnung dieser Intrigue peinlich gefunden; aber Lessing wußte wohl, was er that, als er die letzte Lektion so gründlich machte; denn der Glaube an die endliche Heilung eines Griesgrämigen steht in geradem Verhältniß zu der Schwere der Schule, die er durchzumachen hatte, und alles in allem kann Minnas Plan nur eine der geistreichsten und glücklichsten Lustspielideen genannt werden.

**404. Philosophisches.** Weshalb „Minna von Barnhelm“ für unsre Litteratur und alle Nachschaffenden ein epochemachendes Ereigniß wurde, ist im geschichtlichen Teil dieses Buches eingehender gewürdigt wor-

den; hier sei nur auf den großen Fortschritt in der Weltanschauung hingewiesen, den Lessing bis zu „Nathan dem Weisen“ noch zu machen hatte. Im „Soldatenglück“ läßt er Tellheim, mit einem starken Anklang an Rousseau, als Ideal seines Lebens ausrufen: „Nun ist mein ganzer Ehrgeiz wiederum einzig und allein, ein ruhiger, zufriedener Mensch sein.“ Aber man fragt sich unwillkürlich, wann ein so vegetatives Dasein, abseits vom Menschengetriebe, in einem „stillen, heiteren, lachenden Winkel“, durch Mangel an Aufgaben und Anregung den unvermeidlichen Ueberdruß herbeiführen werde? Daß es für thätige Menschen keine solche Ruhe giebt, weil sie sie verdirbt, hatte Lessing bis 1779 so gründlich eingesehen, daß er in „Nathan dem Weisen“ ein durchaus entgegengesetztes Lebensideal aufzustellen vermochte.

Das nimmt unserm Lustspiel nichts von seinem ewigen Wert. Noch ferne Generationen werden sich an dieser einfachen Mischung von edler Gesinnung, scharfer Beobachtung, muntren Laune und kraftvoller Handlung erquicken. Der bloße Gedanke, daß der deutsche Genius auch solcher Thaten schon fähig war, ist erhebend, ist ein Sporn.

\* \* \*

### „Emilia Galotti.“

**405. Eine Insel.** Wo sind die Tragödien von Weisse, von Gerstenberg und Leisewitz hin, mitsamt den andern Vorläufern der Sturm- und Drangperiode? Der Wind hat sie verweht, sie sind spurlos verschwunden, und wenn die Litterarhistoriker behaupten, daß sie dieses Schicksal verdienten, so dürfen wir solcher Behauptung ohne weiteres Glauben schenken. Nur Eine Tragö-

die, die bahnbrechend, nach Goethes schönem Wort gleich der heiligen Insel Delos aus der Weiße-Gellert'schen Wasserflut emporstieg, um eine Göttin aufzunehmen, ist uns erhalten geblieben: „Emilia Galotti“ von Lessing.

**406. Der Dramaturg als Tragiker.** Es ist das Schicksal dieses köstlichen Werkes gewesen, vom ersten Erscheinen an viel mißverstanden zu werden, weil der Dichter, wie er uns das erste wirklich nationale, aus deutschen Instinkten herausgeborene Lustspiel geschenkt hatte, so auch für die Tragödie sich den Stil überhaupt erst schaffen mußte. Lessing hat das gethan nach tiefstem Studium der antiken Tragiker und des Shakespeare, sowie der dialektischen Formulierung der neu gewonnenen Anschauungen an der Hand praktischer Aufgaben in seiner „Hamburger Dramaturgie“. Streng nach seinen Grundsätzen hat er sein Trauerspiel aufgebaut, nicht um ein Haar breit ist er von ihnen gewichen. Aber eine Komödie begreift sich leichter als ein Drama. „Lächer sind nicht ekel“, hatte der Urheber der „Minna von Bernhelm“ selbst einmal geäußert; die Tragik dagegen ist noch heut ein Zankapfel.

**407. Die Fabel.** Versuchen wir einen schnellen Ueberblick der Sachlage zu geben, die in der „Emilia Galotti“ zu tragischer Verknüpfung führt. Ein schönes junges Mädchen, eben erblüht, ganz unschuldig ohne Kenntniß der Welt, fromm und den Eltern gehorsam, soll in wenigen Stunden mit dem Verlobten auf ein Landgut zur Vermählung fahren. Während sie schnell noch einmal, ohne Begleitung, die Kirche aufsucht, um zu beten, nähert sich ihr ein küsterner Prinz, der sich auf einem Fest, dem einzigen, das sie jemals besuchte, in sie verliebt hat, und dessen Leidenschaft auf die bloße

Nachricht jener Vermählung hin zur Siedehitze, zu völliger brutaler Rücksichtslosigkeit gegen anderer Menschen Recht, Besitz und Leben stieg. Während er kopflos Emilien in die Messe nachschleicht, braut sein Kuppler Marinelli einen teuflischen Mordanschlag gegen ihren Verlobten. Das gute Kind, bestürzt über des Prinzen Annäherung, flieht wie eine Besessene nach Haus und atmet erst in den Armen der Mutter auf. Diese, stolz wie schon viele alberne Mütter auf die Eroberung ihrer Tochter, rät dringend davon ab, dem Verlobten ein Wort zu sagen, und Emilia, die Unerfahrene, deren Gedächtniß noch keine Gleichnisse für derlei Sachen zur Verfügung hat, beruhigt sich unterwürfig. Dies ist der Knoten der Tragödie. Der Bräutigam, Graf Appiani, geht arglos in die gestellte Falle, wird erschossen, und Emilia, nach des Prinzen Lustschloß verschleppt, merkt zu spät, was sie durch ihr Verschweigen angerichtet hat.

**408. Analogien und Mißverständnisse.** Man sieht sofort: die Fabel, soweit sie das Schicksal der Heldin betrifft, hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem „Hamlet“. Beidemal ist es die Tragödie eines jungen Menschenherzens, das mit Einem Schlag die ganze abgefeimte, bodenlose, gierige Schlechtigkeit der Welt zu kosten bekommt. Beidemal entsteht in den so gewaltsam Aufgeklärten ein Lebensüberdruß und hier wie dort hängt das ganze Verständnis des Werkes davon ab, daß man solchen aufsteigenden Ekel, solches tedium vitae begreift. Hamlet, weil man sich in seine Gemüthslage nicht hineinzufühlen vermochte, ist ein Jahrhundert lang gröblich mißdeutet worden; dasselbe ist Emilie Galotti widerfahren. Gerwinus, einer der Hauptsünder am

unglücklichen Dänenprinzen, hat hier jedoch einen seiner seltenen Lichtblicke gehabt, wenn er die Idee eines „Intriguenstückes“ — so hat sich „Emilie Galotti“ von vielen deutschen Denkern nennen lassen müssen — weit wegweisend und die entscheidenden Wendungen der Handlung rein aus dem Betragen der beiden Hauptcharaktere erklärend, sagt, „daß diese Anwendung der Schicksalsidee nach den christlichen Begriffen, nach denen sich hier die Menschen mit offenbaren Thaten ihre Gesichte selbst knüpfen, das Stück zum tragischsten aller deutschen Trauerspiele mache“. Friedrich Schlegel dagegen hatte den oberflächlichen Vorwurf zu erheben, daß Lessing in dieser Tragödie bloß „eine alte berühmte, unauslöschlich in die Weltgeschichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen in neueuropäische Verhältnisse und Sitten verkleidet habe“. Auch Schiller konnte das Stück nicht ausstehen (dessen fast allzu deutliche Spuren Runo Fischer in „Kabale und Liebe“ nachwies!), und Herder vollends erschien der Witz in ihm „ebenso schwer verdaulich wie die Schwachheit, die der Dichter allen (!) seinen Weibspersonen gebe“, und meinte: „freilich, Weiber würdig zu schildern sei des guten Mannes Sache nicht“.

**409. Wucht.** Dies alles geschah einem Drama, das in heißem Atem „passionato“ innerhalb zwölf Stunden sich abrollend, durch die epigrammatische Schärfe seines Dialoges, durch die lapidare Knappheit, mit der die Leidenschaft spricht, wie eine Erlösung hätte wirken müssen und in seiner meisterhaften Charakteristik die Tadler bald genug beschämte: denn ohne die Gräfin Orsina keine Lady Milford; und

es genügt ein Blick, um zu erkennen, daß die Orsina die stärkere von beiden ist.

**410. Der Dichter über sein Werk.** Schon Lessing selbst hatte in einem Brief an Nicolai vom 21. Januar 1758 einige der erwähnten Anwürfe im voraus widerlegt, mit dem Hinweis, daß er die Virginia der Sage „von allem abgesondert habe, was sie für den römischen Staat interessant machte“. Dies ist buchstäblich wahr: wir finden aus des Livius bekannter Erzählung nur die eine Thatsache wieder, daß ein Vater seine Tochter umbringt, nach der die Lüsternheit eines Potentaten die freche Hand ausgereckt hatte. Sonst ist alles an Emilia des Dichters Ureigentum. Woran in aller Welt kann es nun gelegen haben, daß sie nicht wenigstens die Herzen des Publikums im Sturm eroberte? Ist alles Unrecht allein auf Seiten der Kritiker? Hat Lessing die volle Höhe seiner künstlerischen Absicht erreicht? Oder hat er doch vielleicht, etwas zurückbleibend, jenes Mißverstehen selbst verschuldet?

**411. La scène à faire.** Gerade heraus gesagt: es wird sich um eine Unterlassung handeln, um das, was die Franzosen die fehlende Scene nennen. Nur dem Nachdenkenden, der sich viel Mühe giebt und seinen Lessing gut kennt, ist alles klipp und klar: auf die Bedürfnisse des naiven Zuschauers wie einer mißmutigen, vorsorglich zu entwaffnenden Kritik hat der Dichter zu wenig Rücksicht genommen. Gewiß, er schildert uns Emilien als ein warmblütiges, sinnliches Geschöpf, wir hören und unterschreiben ihre Worte: „Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trogen? Was Gewalt heißt, ist nichts, Verführung ist die wahre Gewalt.“ Aber diese Worte fallen im letzten

Akt, kurz vor der Katastrophe; wir vernehmen sie voller Ueberraschung, weil sie nicht genügend vorbereitet waren, und solche Ueberraschungen sind tödlich für alle Wirkung. Wir haben Emilien gerade von dieser Seite her nie für gefährdet gehalten und erfahren so aus ihrem Munde natürlich nur mit Staunen, daß die kurze Stunde auf dem einzigen Fest ihres Lebens im Hause der Grimaldi „so manchen Tumult“ in ihr erregt hätte, den strenge Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten. Würde es nicht besser gewesen sein, wir hätten etwas von diesem Tumult irgendwann einmal an ihr gesehen? Wie sollen wir ihr dergleichen plötzlich glauben, wenn sie uns durch das ganze Stück als ein Engel entgegentritt?

**412. Der Hauptfehler.** Die Unterlassung liegt im ersten Akt, in der Scene zwischen Mutter und Tochter. Wenn hier die so wild Begehrte Spuren der Reugier, des weiblichen Stolzes auf ausgeübte Macht, wenn sie hier auch nur einen Funken von Sinnlichkeit verraten hätte! Aber sie thut es nicht. Goethe hat mit sicherem Instinkt eine heimliche Liebe Emiliens zum Prinzen gewittert, weil etwas derartiges in der logischen Entwicklung ihres Charakters fehlte. Leider, müssen wir sagen, giebt der Text ihm Unrecht. Eine Spur, ein Hauch, eine Möglichkeit davon angedeutet, — und die Wahrscheinlichkeit des Verlaufes, bis die Wissende schauernd in den Abgrund blickt, würde von niemandem bezweifelt worden sein. Lessing hat eben doch einer seiner Grundforderungen: „für den Zuschauer muß alles klar sein“, an dieser Stelle nicht ausreichend Rechnung getragen.

**413. Der kleinere Fehler.** Und noch ein zweites Mißgeschick ist ihm

widerfahren: seine lakonische Kürze, hundertmal bewundernswert, hat ihn ein einziges Mal zur Unklarheit auch im Ausdruck geführt. „Dies Leben ist alles, was die Lasterhaften haben!“ sagt Emilia zum Vater. Man kann es zur Not verstehen, wenn man den Kopf in die Hand nimmt; der Zuschauer hat dazu weder Zeit noch Lust. Er könnte über des Dichters Meinung und Absicht jedoch nicht im Zweifel sein, hätte Emilia gerufen: „Die Lasterhaften werden nur meinen Leichnam haben!“ Und der hoffentlich, fügt man hinzu, wird ihnen heilig bleiben müssen; der schützt sich selbst. Es ist ein Akt der Rache gewissermaßen, der Widerlegung, den Emilia mit ihrem Selbstmorde (denn der Vater handelt ja nur auf ihr flehendes Bitten) vollzieht. Sie zerreißt das Netz, das man ihr über den Kopf warf, sie macht sich frei; ihre Verfolger sind ganz umsonst zu Verbrechern und Mördern geworden. Keine Macht hat sie dazu bringen können, in eine Welt den Fuß zu setzen, deren verlockende Eindrücke sie wohl einmal empfunden hat, deren ganze Scheußlichkeit sie bei der zweiten Berührung schon für immer abstößt. Sie schaudert in sich selbst zurück; sie mag nicht als eine Befleckte leben. Noch braucht sie das nicht, noch steht die Wahl ihr frei. So stirbt sie, „eine Rose, die entblättert, ehe der Sturm sie gebrochen“.

**414. Tendenz.** Was soll man von der Charakteristik des Prinzen sagen? Hat es dramatisch jemals eine glänzendere Einführung gegeben? Verglichen mit dem ganzen Schurken Marinelli für jede Tugend und in jedem Laster nur halb, ist er doch unzerstörbar in dem sentimentalischen Egoismus seines Fürstendünkels, der in „Unterthanen“ nichts

als Sachen sieht. Auch er steht kurz vor der Vermählung (mit einer Prinzessin von Massa), und diese Heirat will durchaus, daß er „all dergleichen Liebeshändel fürs erste“ abbreche. Köstlich, dieses „fürs erste“! Noch nie hatte ein deutscher Dichter einen modernen Fürsten so zu schildern gewagt. Das Jahrhundert war schuld, wenn außerhalb Preußens Modelle gerade für diesen Prinzen von Guastalla reichlich vorhanden waren. Die Zeitgenossen empfanden die revolutionäre Kühnheit durchaus. Hamler citierte das biblische: „Et nunc, reges, intelligete, erudimini, qui judicatis terram“ (Und jetzt ihr Könige, habt Einsicht und laßt euch belehren, ihr, die ihr auf Erden richtet!), Herder das seither noch oft erklungene:

„Discite, justitiam moniti  
nec spernere divos!“

(Lernt, ihr Gemahnten, Gerechtigkeit und Schicksal nicht länger zu mißachten).

**415. Erste Aufführung.** Sehr unangenehm war es Lessing in seiner Wolfenbütteler Stellung, daß von dem tactlosen braunschweigischen Theaterdirektor Döbbelin das Stück 1772 für den Geburtstag der Herzoginwitwe (13. März) angelegt wurde: denn Anspielungen auf die Geliebte des Herzogs, die Marquise Branconi, wurden sofort gewittert; und an welchem deutschen Hofe würde das auch damals zu vermeiden gewesen sein? Vergebens suchte er die Aufführung dadurch zu hindern, daß er dem eifrigen Direktor den Schluß der Tragödie vorenthielt: dieser drohte zuletzt, selbst einen zu liefern. So entschuldigte sich der Dichter beim Herzog, der anscheinend huldvoll die Aufführung gut hieß, aber durch sein ganzes späteres Verhalten verrät, daß der Fürst dem Menschen

und dem Unterthan nie vergab, was der Schöngeist seiner Pose schuldig zu sein geglaubt hatte.

**416. Eine Prophezeiung.** Lessing war im Innersten bereits derart erfüllt von der litterarisch-kritischen Aufnahme, die sein Werk in Deutschland erfuhr und von der einige Proben hier gegeben wurden, daß er gar nicht einmal nach Braunschweig zur Aufführung hinüberkam. Die unmittelbare Wirkung der vielen großen Vorzüge der Dichtung hat sie dennoch dem Spielplan aller guten Bühnen bis heute unentbehrlich gemacht, und so steht zu hoffen, daß die Bildung in unserem Vaterlande zunimmt, bis eines Tages jenes Verständnis, das wir heutigen erst aus der vergleichenden Kritik gewinnen mußten, von der Mehrzahl der Zuschauer ins Theater schon mitgebracht wird. Dann könnten Goethes frühe Worte: „Das Stück ist voller Verstand, voller Weisheit, voller Blicke in die Welt und spricht überhaupt eine ungeheure Kultur aus, gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind. Zu jeder Zeit muß es neu erscheinen“ immer noch zur schönsten Wahrheit werden.

\* \* \*

### „Nathan der Weise.“

**417. Eine Beichte.** Dieses „dramatische Gedicht“ muß uns Deutschen, ganz abgesehen von all seinen übrigen Vorzügen und Schönheiten, schon deshalb für immer interessant und wertvoll bleiben, weil es von des Dichters allgemein menschlicher Persönlichkeit mehr enthält, als all seine übrigen Werke zusammen. In Tellheim fanden wir einzelne Charakterzüge, besonders den Hang zur Unabhängigkeit wieder. Der weise Nathan ist Lessing selbst.

**418. Lessing und Shakespeare.**

Eine so abgeklärte Lebensphilosophie, eine so tiefe Herzensgüte durchleuchten und durchwärmen dieses Stück, daß man mit Staunen und Bewunderung erfährt, aus welcher Drangsal heraus es geboren ward. Man hat von Shakespeares „dunkelster Periode“ gesprochen; damals entstanden „Othello“, „Macbeth“, „Lear“, erschütternde Gemälde menschlicher Schwachheit, mit Rembrandtischem Licht grell ausgezeichnete Studien tiefster menschlicher Bosheit. Lessing, der große Selbstüberwinder, schuf in ähnlicher seelischer Verfassung ein Drama voller Duldung und Menschenliebe.

**419. Der Fragmentist.** Der Kämpfer allein in ihm hatte wenig Grund, diese Duldung gegen seine Feinde zu üben, die damals gehässiger als irgendwann gegen ihn auftraten und nicht zufrieden, aus ihrer dunkeln Sicherheit ihn anzuklaffen und zu verleumden, auf der ganzen Linie, von Hamburg über Braunschweig nach Sachsen hinein dazu übergingen, ihn brotlos und mundtot zugleich zu machen. Der Streit begann mit den sogenannten Wolfenbütteler „Fragmenten“, die ein Vorläufer von David Friedrich Strauß, der Hamburger Professor Hermann Samuel Reimarus, hinterlassen und die Lessing 1774—78 so herausgegeben hatte, als ob es sich um handschriftliche Schätze seiner Wolfenbütteler Bibliothek handelte. Die Tendenz des Reimarus war gegen den starren Buchstabenglauben gerichtet, der, mit Amt und Titeln ausgerüstet, es sich von jeher angelegen sein ließ, freieres Denken zu verhüten, Freidenker zu schikanieren und zu verfolgen. Lessing, keineswegs ganz einverstanden mit den geäußerten Grundanschauungen, die auf die Verteidigung einer sogenannten Vernunftreligion und Widerlegung aller geoffenbarten

hinausgingen, hatte gleichwohl geglaubt, durch jene Veröffentlichung der Sache der freien Forschung und Wissenschaft einen Dienst erweisen zu müssen. Es half ihm aber nicht, daß er seinen zugleich duldsameren und vor jeder positiven Religion achtungsvolleren Standpunkt ausdrücklich betonte. Er wurde vom Hauptpastor Goeke wütend angegriffen, des Frevels, der Heuchelei und „Fehlerei“ beim „Einbruch in die Heiligtümer des Glaubens“ bezichtigt; schrieb seinen „Antigoethe“, die durch Bedeutung, Fassung und Genie hervorragendste theologische Streitschrift, die wir Deutschen besitzen, und mußte schon Juni 1778 erleben, daß öffentliche Gewalten sich in den Streit einmischten. Das Braunschweigische Konsistorium im Verein mit der Landesverwaltung konfiszierte die Fragmente und nahm dem größten damaligen deutschen Dichter und Kritiker die Zensurfreiheit, die er angeblich zur „Beleidigung der Religion und guten Sitten“ gemißbraucht hatte. Die Behörden waren nicht ganz einstimmig gewesen; einzelne Mitglieder protestierten privatim, und damals entrang sich Lessings Brust der spöttische Seufzer, daß „ein halb Duzend vernünftiger Männer zusammen oft nicht mehr als ein altes Weib“ seien.

**420. Die alte Kanzel.** Aber er begnügte sich nicht mit einem Epigramm. Die Idee zum Nathan, nachdem sie lange Jahre geschlummert hatte, trat ihm plötzlich ins Blut, und er wollte versuchen, so schrieb er an Elise Reimarus, ob man ihn „wenigstens auf seiner alten Kanzel, dem Theater, ungestört wolle predigen lassen“. In der Nacht vom 10. zum 11. August 1778 hatte er den Entschluß gefaßt, das Werk zu vollenden; im November des Jahres war der in Prosa

gemachte Entwurf schon in allen Teilen konzipiert; im März 1779 die Dichtung in ihrer jetzigen Gestalt vollendet.

**421. Schicksal.** Um ganz zu erfassen, was Lessing in ihr sich abgewonnen hatte, darf man seine äußeren Lebensumstände keinen Augenblick außer acht lassen. Nach schier endlosem Brautstand voll quälender Zwischenfälle und später Vereinigung mit Eva, der Witwe seines Hamburger Freundes König, hatte er ein seltenes Eheglück kaum ein Jahr lang genossen. Die Gattin hatte ihm zum Weihnachtsabend 1777 einen Sohn geschenkt, — jenes „kluge Kind“, das nach des Dichters bitteren Worten, Unrat mitternd, sich gleich nach der Geburt aus dieser Welt zurückzog, — und war dann am 10. Januar 1778, dem Entstehungsjahr des Nathan, dem Kindbettfieber erlegen. Dem wieder vereinsamen, fast fünfzigjährigen Dichter blieb nichts als die beschämende Erinnerung, daß er „auch einmal so glücklich hatte sein wollen wie andre Menschen“; außerdem die drückende pekuniäre Verpflichtung, den Kindern der Entschlafenen das Vermögen, das sie in den Hausstand hinzugebracht hatte, voll wieder zu ersetzen.

**422. Eine gute That.** Unter diesen Schicksalsschlägen würde der gehässige Angriff brutaler Feinde eine schwächere Natur vielleicht niedergeworfen haben; in Lessing ließ er die Lust aufkeimen, eine Polemik sublimster Art aus freier Höhe wirken zu lassen, und dies gab ihm die Lust zum Leben wieder. Doch mußte noch, um nur die Möglichkeit des Arbeitsbeginnes durch Entlastung von drückenden Nahrungssorgen zu garantieren, eine That freier Liebe hinzukommen, damit nicht „das Pferd verhungerte, ehe der Hafer reif geworden“; und sie

kam. Ein jüdischer Kaufmann, Namens Moses Wessely, ein Bekannter und Verehrer Lessings aus der Zeit der „Hamburger Dramaturgie“, ein Mann von Herz und feiner Bildung, erbot sich freiwillig zu einem Darlehen von dreihundert Thalern (nach heutigem Geldwert etwa dreitausend Mark oder mehr) gegen einen bloßen Brief von der Hand des Dichters, und wenn nicht anders, auch ohne den.

**423. Die Dichtung.** So entstand, durch eine Gabe der Liebe aus der Hand der Aufklärung möglich geworden, das reifste und inhaltreichste Tendenzdrama, von unausschöpflichem Wert für die Erziehung des Menschengeschlechtes und zugleich überglänzt von feinstem poetischem Zauber. Das Werk hat viel erhalten müssen, ist viel mißbraucht worden. Es hat in dem wirtschaftlichen Kampf der letzten Jahrzehnte, wenn arme Berliner Mäntelnäherinnen von liebevollen Brotherren auf die Straße verwiesen wurden, keine Stimme sich hiergegen erheben dürfen, ohne daß von der infrimierten Seite her sofort „das Vermächtnis Lessings“ ins Feld geführt worden wäre. Selbst das hat der Nation die Freude an diesem Meisterwerk nicht vergällen können, daß heut, in den Tagen gänzlichen Mißverstehens harmloser Buddhisten und des Uebereifers der Missionare in China nicht minder aktuell ist als am ersten Tage seines Entstehens.

**424. Praktisches Christentum.** Wie in Shakespeares Heinrich IV jede der Hauptpersonen, der König und Percy Heißsporn, Prinz Heinz und Falstaff ihren besonderen, charakteristischen Standpunkt zum Christbegriff einnehmen, so dient im „Nathan“ jede That und jedes Wort dazu, die Stellung der einzelnen Personen zur Selbstverleugnung zu

erweisen. Der Dichter war zu seinem Jugendideal zurückgekehrt, daß er einst, in der Verteidigung, seinen Eltern entwickelt hatte: daß nämlich das Kennzeichen des echten Christen in seinem Verhältnis zum Gebot der werththätigen Liebe bestände. Wie nach Carlyle der Name „Religion“, unabhängig von Offenbarungen und Orthodoxien, allem dem zukäme, woran ein ernster Mensch wirklich glaubt und wonach er sein Handeln einrichtet, so erblickte auch Lessing die Frucht aller Religion lediglich in einer Weihe des täglichen Lebens. Zur Werththätigkeit, zum Gehorsam an die Forderungen der Religion setzt er nun alles Denken und Handeln seiner Charaktere in Beziehung und führt uns von den breiten Niederungen, in denen der Glaubenspöbel sich bläht (in der eiteln und beschränkten Daja, im pharisäischen Patriarchen verkörpert) über den Tempelherrn, den Klosterbruder, den Dermisch, den Sultan Saladin und Sittah hinauf zur Höhe des Postamentes, von dem der weise Nathan mit seinem milden, schelmisch-gütigen Lächeln herniederschaut, während die anderen Figuren die Stufen in größerer oder kleinerer Distanz besetzen.

**425. Charaktere.** Der schrofse Tempelherr, dem in den nutzlosen Kämpfen um das (leere) Heilige Grab der Glaube an etwas „Alles-seligmachendes“ abhanden kam, ist vorläufig erst bei einer sehr ungeläuterten Skepsis angelangt, die nach Art der Jugend das ganz verwirft, dessen Ungerechtigkeit nur von Einer Seite her erwiesen war, und in dem Stolz, allen Glaubenswahn tief unter sich zu wissen, ist er wiederum in Ueberhebung und Tugenddünkel geendigt. Treffend züchtigt er den Zelotismus in den kraftvollen Worten:

„Wann hat und wo die fromme  
Naserei,  
Den bessern Gott zu haben, diesen  
bessern  
Der ganzen Welt als besten auf-  
zudringen,  
In ihrer schwärzesten Gestalt sich  
mehr  
Gezeigt als hier, als jetzt? Wem  
hier, wem jetzt  
Die Schuppen nicht vom Auge  
fallen . . . Doch  
Sei blind, wer will! . . .“

Aber wenn er seinerseits nun mit leidenschaftlichster Judenverachtung einem Nathan entgegentritt, so fällt seine scharfe Replik: „Es sind nicht alle frei, die ihre Ketten sprengen,“ nur auf ihn selbst zurück.

Dem Tempelherrn zunächst steht der Klosterbruder in seinem Kontrast, wie jener durch Selbstüberhebung, so dieser durch das äußerste Gegenteil, eine Sucht zur Selbstverkleinerung daran verhindert, Nathans freie Höhe zu erreichen. Der Klosterbruder kennt die Welt und kennt sich selbst genauer als der ungestüme Tempelherr. Er be-geht dessen Fehler nicht, aber läßt auch Gutes ungethan, weil er nicht ins Gedränge geraten, viel lieber in der Einsamkeit des Berges Tabor still umfriedet vegetieren, als handeln und kämpfen will. Aber diese Art der Entsagung ist es nicht, was die Welt überwindet; zu wirklicher, freier, aktiver und bewährter Selbstverleugnung kann er nie gelangen.

Eine Stufe weiter finden wir den Dermisch. Bei ihm ist jene Weltverneinung, die den Tempelherrn so reizbar-melancholisch, den Klosterbruder schwächlich macht, völlig naiv, ein wohliger und kräftiger Instinkt. Bei seiner absoluten Bedürfnislosigkeit ermöglicht seine Armut ihm die Unabhängigkeit eines Königs. Aber wie den Kloster-

bruder nach Tabor, so verlangt es ihn nach dem Ganges. Nur dort, „am Ganges nur giebt's Menschen“ — nach seinem Geschmaç. Wie gut könnte das Treiben der Welt einen solchen Charakter gebrauchen, der in sich selbst eine Widerlegung der habgütigen Praktiker bedeutet, die als *χρηματιστικοί* vom hochdenkenden Plato in die unterste Klasse der Menschenordnung verwiesen wurden. Aber auch der Dermisch wird die echte, die allein zulässige Probe antiker Weltüberwindung nicht bestehen.

Wir gelangen zu Saladin, der für sich selbst so bedürfnislos wie sein Armenverwalter, der Dermisch, und so thätig wie der Tempelherr, an Großherzigkeit und echter Duldung Nathan am nächsten kommt. „Der Held, der lieber Gottes Gärtner wäre“, wird er von diesem genannt und darf von sich selber sagen:

„... Ich habe nie verlangt,  
Daß allen Bäumen eine Rinde  
wachse.“

Saladin ist eine bestechende Gestalt; aber seine Noblesse entspringt mehr einem Naturell, das sich ruhig gehen lassen darf, als einer geläuterten und festen Gesinnung. Das richtige Maß fehlt ihm durchaus, und wenn er jemals seine Freigebigkeit, die er wie eine Passion betreibt, zu weiser Sparsamkeit zwingen müßte, so haben wir das Gefühl, daß er diese Probe nicht bestehen dürfte. Ebenfowenig ist er sich der Gründe für seine Duldsamkeit ganz bewußt. Die Erzählung von den drei Ringen muß ihn erst darüber aufklären, daß man seinen Glauben nicht wählt, sondern ererbt und daß der Kern aller theologischen Streitigkeiten schließlich darin liegt, daß niemand an Vertrauen in die Glaubwürdigkeit seiner Väter hinter andern zurückbleiben mag.

**426. Nathan.** Nun aber Nathan selbst! In ihm finden wir alles das harmonisch vereinigt, was wir an den vorigen Charakteren des Stückes vermiffen mußten. Seine Weisheit ist ihm nicht angeflogen, sondern in den schwersten Versuchungen siegreich erworben, seine Sentenzen sind erlebte Wahrheiten, seine gewinnende Herzlichkeit ist die Frucht der Selbstläuterung. Seit die Christen ihm sein Weib und sieben blühende, hoffnungsvolle Söhne mordeten, seit er es sich abgewann, diesen Verlust ohne Rachegeanken tragen zu wollen, so daß ihm die kleine Recha wie eine Belohnung des Schicksals für eine schon stattgehabte Selbstüberwindung in den Arm gelegt werden konnte, giebt er vor unsern Augen immer noch neue Proben von ihr. Seine Demütigung vor dem schroffen Tempelritter, die Wärme und Feinheit, womit er den Schmähsüchtigen entwaffnet, gehört zu den schönsten Erfindungen der Weltliteratur.

**427. Schwächen und Vorzüge.** Es läßt sich das Gleiche nicht ganz auch von der Fabel des Stückes im allgemeinen sagen, die von vornherein auf eine Anagnorisis, eine späte Aufklärung abzielend, in ihren Einzelheiten etwas romanhaft konstruiert erscheint. Das Schicksal der Hauptpersonen wie der dramatischen Idee hängt im wesentlichen von einer psychologisch doch nicht zu begründenden, also zufälligen Aehnlichkeit gewisser Gesichtszüge ab. Dafür entschädigen uns reich die körnige Wahrheit der Menschenauffassung, der weite geistige Horizont, der sich vor uns aufthut, und die Persönlichkeit des Dichters, die bald in launigem Humor, bald in dialektischer Schärfe, bald in der großen Güte der Gesinnung, vor allem in der abgeklärten Reife jeder Lebensäußerung

vor uns hintritt. Es ist viel von Geld und Gut in diesem Stück die Rede, wie schon in „Minna von Barnhelm“, und gerade auch hierin merkt man den Dichter, der von Natur selbstlos und freigebig, thätig und arbeitsam wie wenige, doch — von der kurzen Breslauer Episode und der noch kürzeren Ehe abgesehen — sein ganzes Leben hindurch dazu verurtheilt war, seine Tage in bitterster Sorge um das Notwendige hinzubringen, während unaufhörlich jüngere Brüder zu unterstützen waren und eine rücksichtslos gierige Schwester mit ihren Anzapfungen ihn verfolgte. Noch von Wesselys erwähntem Darlehen hatte er umgehend fünf Louisdor nach Hause zu senden; man versteht es, warum Saladin's leere Schatzkammer, Nathan's Reichtum und die Negation aller Bedürfnisse, der Derwisch, des Dichters Phantasie derartig beschäftigten.

**428. Aufführungen.** Lessing, der seine Deutschen kannte, war von vornherein darauf gefaßt gewesen, daß an eine öffentliche Vorführung des „Nathan“ auf lange hinaus nicht zu denken sei. Nicht bloß wegen des „Blankverses“, des fünffüßigen Jambus, dieses beweglichsten, ausdrucksfähigsten, am meisten dramatischen Maßes, das „Nathan der Weise“ einführte und zum Muster für unsere Klassiker machte, sondern weil die geistig erschöpfte Nation im allgemeinen noch nicht bereit genug war, den Thaten ihrer Erwecker zu folgen, mußte sich der Dichter zunächst mit der herzlichen Anerkennung weniger ihm nahe Stehender begnügen. Herder schrieb ihm ein paar knappe, markige Worte; auch Goethe, damals dreißigjährig, scheint ihm in seiner hellen Begeisterung Liebes und Tröstliches gesagt zu haben. Erst 1783 folgte in Berlin ein

mißlungener Aufführungsversuch durch Theophilus Döbbelin, der dem Titelhelden nicht entfernt gewachsen war; dann, nach wiederum fünfzehn Jahren rüsteten sich endlich unsre klassischen Dioskuren. Ihnen kam am 27. Juli 1801 der verdienstvolle Magdeburger Direktor Schmidt zuvor; Weimar folgte erst im November desselben Jahres, Berlin 1802. Der Erfolg war überall durchschlagend und anhaltend. Am 26. März 1842 ist der Nathan dann sogar, neugriechisch übersetzt, in Konstantinopel zur Darstellung gelangt, und ob schon sich die Türken einigermaßen über den freimütigen Verkehr zwischen Sultan und Kaufmann verwunderten, brach doch bei der Erzählung von den drei Ringen alles in hellen Jubel aus. Förster, der als Direktor des Wiener Burgtheaters starb, war groß in ihr; auch der alte Schröder hatte sie noch als Greis, nach längst erloschenem Anteil an der Bühne, in Freundeskreisen zu recitieren gepflegt.

**429. Konfessionelles.** Oft hat man gefragt, warum es denn durchaus ein Jude sein mußte, dem diese werththätige Toleranz in Herz und Mund gelegt worden; man hat eine Vorliebe fürs Judentum als eine Lessingsche Unduldsamkeit herauskonstruiert und zelosig ausgebeutet. Da hat man eben die psychologische Technik des Werkes nicht verstanden: denn hoffentlich wird im paritätischen Lande des dreißigjährigen Krieges die Duldung unter Christen nicht etwas gar so Seltenes bleiben, daß sie von vornherein Bewunderung verlangte. Gerade weil Nathan einer Religionsgemeinschaft angehörte, die von je durch ihre Hartnäckigkeit, ihren starren Glaubenseifer, ihre Unduldsamkeit bekannt

war, liegt für Nathans Charakter ein um so größeres Verdienst darin, sich zur Toleranz durchgerungen zu haben. Die richtige Antwort auf jene Angriffe hat Moses Mendelssohn, er selbst ein Jude, erteilt. Er las aus dem Stück eine Verherrlichung des Christentumes heraus und diese Verherrlichung als in der Person seines deutschen Dichters ruhend, weil „nur in einem solchen Volke sich ein Mann zu dieser Höhe der Gesinnungen hinaufschwingen, zu dieser tiefen Erkenntnis göttlicher und menschlicher Dinge ausbilden konnte“.

**430. Ein Schauspiel.** Viel Streit ist dann auch um die ästhetische Rubrik gewesen, in die unser „dramatisches Gedicht“ hineingehöre. Da es als solches weder ein richtiges Trauerspiel, noch eine richtige Komödie war, mußte es durchaus verfehlt sein. Sogar Schiller und Friedrich Vischer haben sich in dieser Sache bloßgestellt, Karl Werder in seinen berühmten Vorlesungen dann den „Nathan“ in seiner Eigenart beleuchtet und ihm zu seinem künstlerischen Recht verholfen.

**431. Ein Palladium.** In dieser Schätzung, als ein Hort, eine Zuflucht zugleich und Waffe gegen all die fürchterlichen Menschen, die stets nur mit absoluten Maßstäben messen, immer im Besitz des einzig Richtigen, des Alleinseligmachenden zu sein glauben und, zu jedem Umdenken unfähig, nichts gelten lassen, außer woran sie von Jugend auf gewöhnt wurden, wird „Nathan der Weise“ unsrer Nation erhalten bleiben; denn es begreift sich, daß eine solche Dichtung an Wert und Kraft gewinnt, jemehr die Zeit ihrer bedarf.

Goethe:

„Torquato Tasso.“

**432. Falsch „cotiert“.** Niemals ist einem Publikum eine größere Enttäuschung zu teil geworden, als dem deutschen des vorletzten Jahrhunderts bei dem Erscheinen von Goethes „Iphigenie“ im Jahr 1787. Das Stück war in Prosa schon einmal fertig gewesen und im engeren Kreise des weimarischen Hofes 1779 aufgeführt worden; der Dichter spielte den Orest. Aber die Nation in ihren breiten Schichten wollte und konnte sich in diese neue Kunstgattung nicht finden. Sie forderte nach ihrem ersten großen, dem Götz (1772) gespendeten Beifall, daß Goethe nun zeitlebens Kerle mit eisernen Fäusten herrichten sollte, gerade wie später einmal in Frankreich der große Romancier Flaubert mit eisiger Kälte begrüßt wurde, nur weil er nicht ewig den Wagen mit grünen Vorhängen in Rouen umherkutschieren mochte und auf „Madame Bovary“ den „Salambo“ aus dem alten Karthago folgen ließ.

**433. Weimar.** Wie kam Goethe dazu, jenes grobe Mißverständnis in den Augen seiner Landsleute zu begehen? Man hat „Iphigenie“ sowohl wie den nebenhergehenden „Tasso“ Sehnuchtsdramen genannt, und in der That erweisen sich diese äußerlich so glatten, so abgefeilten Dichtungen dem Kenner als vulkanische Ausbrüche einer von leidenschaftlichem Schmerz gepeinigten Seele. Erst wir Nachlebenden haben es aus der Goetheforschung, die nicht früher als 1848 mit der Herausgabe der Briefe an Frau von Stein durch Adolf Schöll begann, erfahren, daß die vielbenedeten Weimarer Jahre von 1775 bis 1786 für den Dichter eine schwere,

zulezt unerträgliche Prüfung geworden waren und jene berühmten Verse, die am Schluß der Dichtung den wehmütigen Dank an die Natur aussprechen:

„Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,  
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:  
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,  
Gab mir ein Gott, zu sagen,  
was ich leide . .“

ihren bitterernsten Bezug auf jüngst von ihm Durchlebtes bargen. Mit dem ganzen Enthusiasmus einer unverbrauchten Natur von überreichen Kräften hatte sich Goethe in Weimar zuerst der Erziehung und Leitung des ihm anvertrauten herzoglichen Bögling, später der Verwaltung des Landes gewidmet, worin ihm eine so verantwortliche Stellung zugefallen war. Gewaltig unterdrückte er seinen Hang zur Poesie, um ganz altruistisch seine Person für das Behagen der Bewohner von Sachsen-Weimar einzusetzen. So klar seine Freunde, besonders Merck, den Widerstand der stumpfen Welt gegen seine hochfliegenden Pläne der Menschenbeglückung voraussahen, hatte der Dichter sich dennoch nicht abhalten lassen, im Jahre 1781 das Kammerpräsidium und damit die Finanzen des Ländchens zu übernehmen. Auch nachdem in den Formalien der Alltäglichkeit mit ihrem endlosen Kleinram das Feuer seiner idealen Ziele ihn verlassen und er den Wahn eingesehen hatte, „diese himmlischen Juwelen könnten niemals in die irdischen Kronen der Fürsten gefaßt werden“, fand er sich, obschon im Jahr 1784 seine Frist ablief, durch politische Verhältnisse gezwungen, auf seinem Posten auszudauern. Ordnung und

Sparsamkeit im staatlichen Haushalt herzustellen, das hatte er erreicht. Poetisch war er jedoch in diesen Jahren so unfruchtbar geworden, daß selbst das Einzige, was er in seiner Verstrickung vollendet hatte, die „Iphigenie“ in Prosa, ihm ganz unvollkommen erschien und er sich entschloß, sie bei nächster Gelegenheit vollständig umzugießen. „Gegeben vom Rade Ixions“, schreibt er am 2. Februar 1785!! Der „eherne Himmel“ Thüringens drückt auf ihn, seine Gesundheit leidet, er magert ab, er wird schweigsam, — und immer noch muß er ausharren. Endlich wird die Last ihm zuviel, und im Juni 1786 stöhnt er auf: „Wie das Leben der letzten Jahre wollt' ich mir eher den Tod gewünscht haben.“

**434. Charlotte von Stein.** Wir wissen heute, daß ein Zweites, viel quälender noch als sein Amt, hinzugekommen war, seine Kräfte zu zerreiben und aufzuzehren: die ganz unnatürlich gewordene Neigung zu Frau von Stein, durch die völlige Gewißheit, die Geliebte nie zu besitzen. Diese hochgebildete, zarte, etwas fränkische Frau, die sieben Kindbetten hinter sich hatte, als sie den zehn Jahre jüngeren Goethe kennen lernte, war ihm beim Eintritt in sein weimarisches Leben durch ihre feine Art des Sympathisierens sehr willkommen gewesen; sich vor ihr auszuspochen, ward ihm bald unentbehrlich. Der Gatte war immer an der Hostafel, so hatte der Besucher für traulichen Umgang die bequemste Gelegenheit. Sie aber hütete sich, dem in der Vollblut der Jugendkraft stehenden Verliebten das mindeste zu gewähren, entweder weil sie wirklich gar keine Lust dazu hatte, oder weil sie zu klug war, um ihre Reizlosigkeit zu verraten. So ist

sie das Ideal aller Frauen geworden, die bei nicht minderem Bedürfnis nach Anbetung durch bedeutende und feurige Männer, ebenfalls überzeugt sind, daß sie zu fesseln aufhören würden, sobald sie sich auch nur eine Sekunde lang vergäßen.

Das spätere Du war lediglich eine Vortäuschung. Der „Tasso“, nach des Dichters eigenstem Geständnis eine Art „gesteigerten Werthers“, d. h. ein Selbsterlebnis, beweist es, daß zwischen Goethe und Frau von Stein niemals etwas anderes gespielt haben kann, als jene Scene des fünften Aktes, wenn der Alzuhehlhörige ein Geständnis der Liebe aus den Worten seiner Prinzessin vernehmend, die Ueberraschte in seine Arme schließt, sie aber mit den Anzeichen höchsten Entsetzens sich ihm entwindet.

„Und du Sirene! die du mich  
so zart,  
So himmlisch angelockt, ich sehe  
nun  
Dich auf einmal! O Gott,  
warum so spät!  
Allein wir selbst betrügen uns  
so gern . . .“

diese Verse sind Goethes Replik darauf.

**435. Ein Unbotmäßiger.** Die Geschichte wimmelt von Beispielen, daß die männlichsten der Männer von diamantener Tapferkeit, ein Mark Anton, ein Belisar, ein Herzog Marlborough Sklaven ihrer, meist recht niedrig denkenden Weiber waren, die sich nun als Herrscherinnen über das vom Schöpfer bevorzugt scheinende Geschlecht in ihrer Wichtigkeit strahlen konnten. Eine ähnliche Position sich zu erschleichen durch bloßes Versagen allein, sodaß die Voraussetzungen von Schönheit, Hingebung, Liebeswärme ganz fortfallen dürfen, wird

immer ein Ideal jenes Damenordens bleiben, den die Engländer mit dem klangvollen Titel „old cats“ bezeichnen. Die grenzenlose Dankbarkeit, die der schwärmende Dichter während der ersten weimarschen Jahre in Weihrauchwolken aufgehen ließ für jene „Engelsarme“, in denen seine verstörte Brust sich wieder aufrichten durfte, hat das eigentliche Sachverhältnis verschleiert. Goethes Flucht von Karlsbad aus nach Italien im Jahre 1786 war, wenn auch sorgsam vorbereitet, ein Akt der Verzweiflung, und die drollige Wut der Enttäuschten, weil der Angepißte seine blutende Seele losriß, um den beanspruchten Tribut end- und aussichtsloser Huldigung aufzukündigen, zittert noch heut in allen Gesinnungsge nossinnen nach. Man hat dem Dichter viel verziehen, nur nicht daß er es wagte, das Joch der Frau von Stein, das ihm den Nacken kerbte, abzuwerfen. Sein Verzicht auf die Freuden dieser Knechtschaft und gar, daß er sich in Christiane Vulpius, seiner späteren Gattin, eine schöne, muntere und lebenswarme Gefährtin gab, bildet ein Sakrileg, von dem man begreifen muß, warum es nie vergeben werden kann. Indessen hat schon manchem aus Tassos vielcitirten Worten:

„Die Menschen kennen sich ein-  
ander nicht;  
Nur die Galeerensklaven kennen  
sich . . .“

ein leiser Spott herausgeklungen darüber, daß man den Entflohenen für einen Galeerensklaven angesehen und seine freiwillige Botmäßigkeit überschätzt hatte.

**436. Goethe und Tasso.** Mit unserm Drama, das ein ziemlich treues Porträt Charlottens von Stein in der Gestalt der Prin-

zeffin zeichnet, hat es aber noch manche andre Bewandtnis. Goethe hatte eine stille Zuneigung für den Dichter des „Befreiten Jerusalem“ schon in der Jugend gehegt und den Plan, die Schicksale Tassos am Hofe von Ferrara dramatisch zu schildern, sicher längst gefaßt, als er von seiner Berufung nach Weimar noch gar keine Ahnung haben konnte. Auch Tasso war, wie sein Biograph Manso zu berichten mußte, von einer ziellosen Liebe zu einer edeln Frau der Hofkreise erfaßt worden. Nun floß dem Dichter Ferrara mit Weimar zusammen. Während er 1779 in der „Iphigenie“, — die übrigens im Außern manche Züge der Corona Schröter trägt, — noch die beruhigende, umfriedende, klärende, sanft leitende Macht Charlottens widerspiegeln konnte, sprach im „Tasso“, dessen zweiten Akt er Herbst 1781 vollendete, sehr viel lebhafter die Sehnsucht nach dem Besitz der Geliebten. Es war — er ließ keinen Zweifel darüber — eine Liebeswerbung, die sie ihrerseits huldvoll genug aufnahm, weil sie schon aus Zweckmäßigkeitsgründen den Anbeter nicht ganz verzweifeln lassen durfte. Gerade darum; weil er sich wieder einmal Hoffnung machte und nach seiner Schilderung „seine Produktion immer mit seinem Lebensgang gleichen Schritt hielt“, hatte er im Herbst 1781 keinen Anlaß, den „Tasso“ fortzusetzen, in dessen Plan es von Anfang an gelegen hatte, die Prinzessin und den Dichter auseinanderzureißen. Es folgte die Ueberbürdung mit dem Kammerpräsidium und die völlige poetische Lethargie der nächsten Jahre. Das Stück schien ein zweiaktiger Torso bleiben zu sollen.

**437. Antonio.** Es ist das Verdienst Runo Fischers, fast auf Tag und Stunde den Nachweis geliefert

zu haben, was Goethe den Anstoß zur Aufnahme der Arbeit wieder gab: es war in Italien das Bekanntwerden mit einer neuen Tassobiographie, vom Abate Serassi mit großem Fleiß und ausgezeichnetem Sachkenntnis abgefaßt. Diese Biographie brachte die dem Vorgänger Manso noch unbekannte Figur des Antonio Montecatino im Leben des Dichters zur Geltung, und diese Figur muß auf Goethe stark gewirkt haben, denn wir finden sie nunmehr in seiner Dichtung wieder. Nur daß an der Stelle, wo jetzt Antonio im „Tasso“ steht, früher eine vollständige Lücke gewesen sei, ist nicht wahr. Dort fand sich vielmehr im ersten Prosaentwurf die Figur des Battista Pigna, in der Eingeweihte den Weimarer Grafen v. Goerz, sowie die „steife Klugheit“ des Ministers v. Fritsch wiedererkannt haben; jedenfalls ein Höfling, wie Goethe deren in feindseliger Haltung dem Dichter und Favoriten gegenüber oft genug kennen gelernt hatte.

**438. Goethes Reise.** Zu diesem äußeren Anstoß, der ihm den Tassostoff näher rückte, gesellten sich zwei von noch größerem Gewicht. Einmal, daß Goethe während seines ersten italienischen Aufenthaltes von 1786–88 eine völlige Umwandlung des innern Menschen mit sich vornahm. Den Zustand vergeblicher Sehnsucht, den er bis zur Hefe ausgekostet hatte, warf er von sich. Nicht mehr „das Geheimnis einer edeln Liebe, dem holden Lied bescheiden anvertraut“, sondern die Läuterung eines von seinen Empfindungen und Phantasien widerstandlos umgetriebenen pathologischen Dichtergenius zum selbständigen Stoff des Lebens beherrschenden Künstler galt es zu besingen. Darum wird das neue Thema des „Tasso“: die zerrüttende Ungesund-

heit eines unnatürlichen Verhältnisses; sein Ziel: die Selbstbefreiung des Dichters von der Sisyphusarbeit einer zwecklosen Anbetung, deren Naturwidrigkeit im Lauf der Jahre, als eine mechanische, täglich sich wiederholende Huldigung festgelegt und unentrinnbar, in dieser Mechanik schließlich zur platten Unwahrheit hatte werden müssen. Nur Frau v. Stein würde nicht das mindeste dagegen einzuwenden gehabt haben, wenn diese Huldigung zeitlebens im engen Weimar sich fortgesetzt und die Komik diesen modernen Petrarca schließlich dem allgemeinen Gelächter preisgegeben hätte. Sie ahnte freilich nicht, bis zu welchem Grad in des noch immer ungebrochenen Dichters Herzen die Empörung gegen diesen Zwang gediehen war. Uns ist die Härte, mit der er seinen schwachen Helden führt, ein erfreulicher Beweis, wie vollständig ihm seine Selbstbefreiung gelang, sodaß man die Genugthuung, die er sich für seine voraufgegangene Erniedrigung künstlerisch eroberte, in der freien Höhe, zu der er sich über einen Jüngling wie Tasso erhob, als ausreichend bezeichnen darf. Nur wer vom Leben Goethes rein gar nichts weiß, mag die durchgeistigte Atmosphäre des Hofes von Ferrara als höchst angenehm empfinden; in Wirklichkeit ist dieser Brutplatz der Verweichlichung und Krankhaftigkeit vom Dichter für alle Zeit gebrandmarkt worden.

**439. Heimkehr.** Den zweiten Anstoß zur Wiederaufnahme der Dichtung fand Goethe während der Monate Februar bis März 1788 in der schmerzlichen Stimmung seines Abschiedes von Rom, wo er eben das höchste menschliche Glück endlich einmal in vollen Zügen genossen hatte. In dem Schmerz der notwendigen Trennung von einer so schönen wie sympathischen Ge-

liebten (deren Gestalt ihm später in den Römischen Elegien mit der Christianens so wundersam verschmolz) kam ihm die Stimmung für seinen Tasso am ferrarischen Hofe wieder. So konnte er dem Herzog Karl August am 28. März von Rom aus schreiben: „Wie der Reiz, der mich zu diesem Gegenstande führte, aus dem Innersten meiner Natur entstand, so schließt sich auch jetzt die Arbeit, die ich unternehme, es zu endigen, ganz sonderbar ans Ende meiner italienischen Laufbahn und ich kann nicht wünschen, daß es anders sein möge.“ Wir wissen, mit welcher leidenschaftlichen Hingebung er dann zögernd in den florentinischen Lust- und Prachtgärten, die ihm so lebhaft den Tummelplatz der beiden Leonoren vor Augen riefen, an seiner Dichtung gearbeitet hat. Und für den fünften Akt, den schmerzreichsten, der dem Helden aus der Nähe des geliebten Gegenstandes die Flucht empfiehlt, die Goethe selbst nach namenloser Seelenqual angetreten hatte, sollte er jene ursprüngliche Frage an Frau v. Stein: „Merken Sie nicht, wie die Liebe für Ihren Dichter sorgt?“ in ironischem Sinne wiederholen. Er war stark genug geworden, seine erneute Fesselung in Weimar dauernd abzulehnen; der frühere Bund mit Charlotten blieb auch in dem beschränkten Sinn, in dem er so zu heißen verdiente, von dem Heimgekehrten unerneuert.

**440. Verwandlung.** Nun ist in Constantin Rößler ein sehr geistreicher Erklärer aufgestanden, der in dem Antonio des Stückes den zur Selbstgenügsamkeit, zur harten Weltklugheit entwickelten Goethe wiedererkennen wollte. Diese Anschauung, wenn man allein den Schluß der Dichtung im Auge behält, mit ihrem:

„So kammert sich der Schiffer  
endlich noch  
Am Felsen fest, an dem er  
scheitern sollte.“

hat etwas Bestechendes; sie wird aber durch den ganzen Verlauf der fünf Akte widerlegt. Weder das ist die Wahrheit: daß Tasso den Antonio in sich aufnahm; noch: daß Antonio den Tasso in sich aufnahm und gewissermaßen verdaute; sondern allein: daß Goethe, von den Schwächen des Tassowesens emanzipiert, aber weit entfernt, in Antonio ein Ideal der Vollkommenheit zu erblicken, sich einige seiner starken Seiten aneignete, nur gerade genug, um der Welt einen besseren Widerstand leisten zu können. Jedermann in Weimar fiel des Dichters völlig veränderte Haltung nach seiner Rückkehr auf. Durch die Kühle seines Benehmens fühlte alle Welt sich verwundert und verletzt, am meisten natürlich diejenigen, die es früher am wenigsten verdient hatten, diese reiche Natur für den Hausgebrauch ihrer Eigenliebe aufzehren zu können. Diese Art von Verbrauch schaffte sich der Dichter für alle Zeiten ab. Die Lust zur Preisgabe seiner besten Kräfte an ein mühenreiches, aber wenig fruchtbares Amt kehrte ihm nie wieder; die Tassosche Sehnsucht nach praktischer „That“ hatte er als seinem Wesen inkongruent ausgefunden. Er hatte gleichzeitig erleben müssen, wohin unbeschränkte Hingebung an einen gnadenlosen Gegenstand führt. So sprach er von der Dichtung „Sphigenie“, worin er die eigene frühere Selbstaufopferung für banausische Barbaren glorifiziert hatte, mit kühlem Zweifel als „einem Werke, das weniger auf Lebenswahrheit, als auf einer Art von verzücktem Enthusiasmus beruhen möge“. Dagegen zog er mit fester Hand die

„Fortifikationslinien seines Daseins“, wie sein eigener Ausdruck lautete, für alle Zeit und gab nur Ebenbürtigen wie einem Friedrich Schiller das Lösungswort, sie zu durchschreiten.

**441. Antonio's Charakter.** War das nun ein Grund, in Goethe einen völligen Antonio zu erblicken? Nicht eine Silbe des Tassogedichtes spricht dafür, daß auch nur jene Möglichkeit gedacht werden könnte. Antonio Montecatino ist vom Dichter als Muster eines auf das bevorzugte Genie neidischen Höflings angelegt und durch die ganzen fünf Akte in diesem Sinne festgehalten worden. Erst dem vernichteten, dem ganz ungefährlich gewordenen Tasso wendet sich der den Platz behauptende Rival zu, nicht aus Güte, sondern aus Klugheit. Daß dem so sei, beweist am besten die Scene des ersten Aktes, in der Antonio mit einer seine höfische Kunst fast in Frage stellenden Brutalität seine neidische Seele vor uns enthüllt, denn diese Scene ist vom Dichter noch ganz kurz vor der Aufführung in ihrer jetzigen Gestalt erst eingeschoben worden. Er muß diesen Antonio als ein ihm selbst in der Hauptsache völlig fremdes Wesen empfunden haben. Beweisender noch ist es, wenn dieser Neidhammel der Gräfin Sanvitale im Verlauf offen eingesteht: er werde den Lorbeer und die Gunst der Frauen gutwillig niemals mit Tasso teilen.

**442. Ein Paradigma.** In späteren Jahren hat Goethe einmal den Staatsmann in Antonio als den „prosaischen Kontrast“ zu Tasso bezeichnet, und in dieser Beziehung wird das Gedicht für alle Zeiten ein überzeugendes Lehrbuch für die sensitiven Künstlernaturen unsrer Nation von unschätzbarem Werte bleiben. Die Gefahren, die





in solcher Veranlagung schlummern, sind vom Dichter mit schneidender Schärfe entblößt worden. Das Vibrieren dieser Dichterseele! Wie dem Ärmsten gleich die Knie schlottern, wenn jemand ihm ein freundliches Wort sagt! Wie er mit jedem Gedanken gleich davonrennt, immer überschwänglich, immer in Extremen! Wie leicht ihm das, was er besitzt, wertlos erscheint und das, was ihm noch fehlt, zum leidenschaftlichen Verlangen wird. Dieses schrankenlose Begehren, dieser selbstherrliche Subjektivismus bei ganz fehlender Einsicht in anderer Menschen Art, dieser ewig bald verdüsternde, bald vergoldende Flor vor seinen Augen! Goethe selbst ist niemals dieser Tasso gewesen; aber er hatte leider erfahren müssen, wohin auch eine viel geringere Entwicklung so verhängnisvoller Gaben führt.

**443. Mangelhafter Bau.** Wenn das Stück der Nation nicht alle jene Vorteile hinzugebracht hat, die nach der geistigen Größe des Verfassers wie nach dem Ernst, den er an seine Dichtung wendete, zu erwarten waren, so liegt das an einem technischen Gebrechen, das wohl nur einer sehr starken Hand eines Tages austrottbar sein wird: der ganz überflüssige dritte Akt muß fort. Er enthält nichts als in schöner Sprache ein Breittreten von Dingen, die wir schon wissen, und eine Ankündigung von Dingen, die ohnehin kommen. Dieses Unnatürliche, daß just auf dem Höhepunkt, wo sonst die Spitze der Handlung am kraftvollsten herausgetrieben zu werden pflegt, eine breite Fläche sich ausdehnt, auf der fastlose Verhandlungen zwischen den Beteiligten hin und her gehen, knickt den dramatischen Erfolg und ermüdet dermaßen, daß im „Deutschen Theater“, als zum letztenmal dort ein Goethecyklus

gegeben wurde, ganze Scharen von Wissenden nach dem zweiten Akt entflohen. Und jener straff geführte zweite Aktschluß schafft den fehlenden Höhepunkt, wenn man den nutzlosen dritten aus dem disproportionierten Ganzen hinweglassen wollte. Es steht ja nachgerade alles in Tausenden von Büchern zum Nachlesen da, und nur wenige Hoftheater können sich in langen Zwischenräumen heute den Luxus leisten, die Schönheiten des Stückes trotz jenes vernichtenden Mangels vorzuführen. Ein Lieblingsstück, unentbehrlich jedem Spielplan, ist dieser Gesang vom „genus irritabile vatum“ in seiner jetzigen Gestalt zu werden unfähig.

**444. Resultat.** Und doch merkt man seine tiefe nachhaltige Wirkung an der veränderten Natur unserer Poeten- und Künstlerschaft. Die Tage, da der Dichter durchaus so unpraktisch, so eigensinnig und weltfremd sein mußte, wie Tasso oder Heinrich in „Torbeerbaum und Bettelstab“, sind glücklicherweise dahin. Fontane hat einige seiner schönsten Stachelverse auf das Dichterheim geschmiedet, so wie unser Publikum sich das früher zu denken pflegte, und wenn im Rückschlag ein junger Satiriker höhnt, daß den Eingeborenen des Landes nichts ein so ausbündiges Vergnügen bereite wie der Gedanke, daß ein Dichter sich auch noch schlecht und recht in einem ordentlichen bürgerlichen Beruf „abrackern“ müsse, so kann man den geschäftsklugen Zug unsrer Dramatiker und Maler nur als einen Segen ansprechen, weil er sie existenzfähig macht. Auch ihn verdanken wir dem großen Entwickler, der nach so viel Richtungen zugleich unser Volk einer höheren Reise zuführte. Niemals ist den Poeten eine größere Wohlthat erwiesen worden, als da man einen

der Ihrigen so haltlos, so wenig imponierend, so wenig auf die Dauer sympathisch zeichnete wie den Sänger des „Befreiten Jerusalem“.

Goethe selbst, wie sein feinsinniger Biograph Bielschowsky berichtet, hat nach der Vollendung des „Tasso“ sich von dem Stücke wegen des Herzblutes, mit dem er es durchtränkt hatte, gerade wie von der Iphigenie ferngehalten. Kurz vor seinem Tode legte er das merkwürdige Geständnis ab, daß er den „Tasso“, seitdem er gedruckt worden, nie wieder durchgelesen und auch vom Theater herab „höchstens nur unvollständig“ vernommen habe. Zwanzig Jahre hatte er verstreichen lassen, bis er das Drama, das ihn an so viel Durchlittenes erinnerte, unter seiner Direktion in Weimar zum erstenmal aufführen ließ!

\* \* \*

### „Faust.“

**445. Die Volksage.** Im Jahr 1587, zur Herbstmesse, war in Goethes Vaterstadt Frankfurt a. M. ein höchst merkwürdiges Buch erschienen. In der Sprache ebenso roh, wie scholastisch und befangen in der Vorstellung von Himmel und Erde, enthielt es doch in Erfindung und Auffassung nicht nur leuchtende Funken eines unzweifelhaften Genies von besonderer, nur dem germanischen Charakter ganz verständlicher Art, die später einen Lessing an Shakespeare, und nur an ihn erinnerte. Dieses Buch behandelte die alte deutsche Sage vom Dr. Faust, in die das deutsche Volksgemüt, aus dem Gefühl jener innern Verwandtschaft heraus, sofort nach ihrem Aufkommen wie verliebt gewesen war, und die in immer neuen Anläufen fortgedichtet wurde, bis sie durch unsern größten Menschen und Poeten in Einer Person zuerst nach-

gelebt und dann in seinem herrlichen Gedicht, unsrer Laienbibel, endgültig niedergelegt wurde.

**446. Die geschichtliche Person.** Wo stammte die Sage her? Zunächst steht es fest, daß ein Urbild des Dr. Faust thatsächlich existiert hat. Der Student Johann Faust aus Mühlberg, der am 18. Januar 1518 in Wittenberg eingeschrieben wurde, kann es zwar nicht gut gewesen sein; eher schon ein Johannes Faust, der am 3. Dezember 1505 in Heidelberg immatrikuliert wurde, denn jener herumziehende Quacksalber, Beschwörer, Wahrsager, Astrolog und Marktschreier, der unsre Sage veranlaßt hat, nannte sich (nach Muidt) Georgius Faustus Hedebergensis und wurde von ihm 1513 prahlend in einem Erfurter Wirtshause angetroffen. In Gelnhausen, wo ihn der Abt Johann Tritheim ein paar Jahre früher belauschte, hatte er sich berühmt, sämtliche Werke des Platon und Aristoteles, wenn sie verloren gingen, vollständiger und schöner wieder herstellen zu wollen. In dem Kloster Maulbronn aber, unweit von Bretten, dem Geburtsorte Melanchthons, wird noch heut eine Faustküche und ein Faustturm gezeigt. Dort soll sich bei seinem Freunde, dem Abt Johann Entenfuß, jener Magier von 1516 bis 1525 aufgehalten haben. Weniger mythisch, doch desto unvoretheilhafter für ihn sind einige weitere Spuren. Bei dem dicken Aberglauben jener Zeit war es einem solchen zungen-gewandten Halbgelehrten von eiserner Stirn und blühender Phantasie jedenfalls leicht, bald hier, bald dort eine Rolle zu spielen, — bis der Teufel ihn holte und ihm (in Breisach) das Genick umdrehte.

**447. Vorläufer.** Dennoch würde Dr. Faust im Gedächtnis seiner Zeitgenossen keinen so tiefen Eindruck zurückgelassen haben, wenn

nicht lange vor ihm, in den Sagenkreisen der antiken Völker schon, ähnliche Magusgestalten aufgetaucht wären. Der Zauberer Simon, ein Widersacher der Apostel, hatte sich bereits mit der dogmatisch verklärten Helena zu vermählen und einen Homunculus von ihr geschenkt bekommen; er schon hatte in Rom versucht, gen Himmel zu fliegen, — wurde aber durch das bloße Wort des Petrus herabgestürzt und zerschmettert. Cyprianus von Antiochia war (wie Dr. Faust nach Polen) so nach Chaldäa gegangen, um die geheimnisvollen Eigenschaften des Lichtes, des Aethers und der Gestirne zu erfahren, hatte sich in seinem Wissensdünkel mit dem obersten der Dämonen eingelassen, Hilfsgeister von ihm zur Verfügung gestellt erhalten, bis er, in verliebtem Zustande, trotz all seiner Geister vor einer heiligen Jungfrau als Verführer wirkungslos, die größere Macht des Kreuzes erkannte und sich reuig befehlen ließ. Diesen Stoff hat Calderon in seinem „Wunderthätigen Magus“ verarbeitet. Theophilus endlich, aus dem sechsten Jahrhundert stammend, schließt mit dem Teufel einen ausdrücklichen schriftlichen Vertrag, der ihn dann bitterlich reut und den ihm die Fürbitte der Mutter Gottes zurückverschafft. Die Päpste Sylvester II und Paul II, dann zwei grundgelehrte Scholastiker des dreizehnten Jahrhunderts, Albertus Magnus und Roger Baco, schließen den Sagenring, der, wie man sieht, mancherlei Elemente vorgebildet hatte: den Drang nach Erkenntnis, nach Herrschaft über jene Naturkräfte, die wir in Physik und Chemie, Dampf und Elektrizität heute thatsächlich dienstbar halten; den Drang in die Welt hinaus, die leidenschaftliche Sucht nach dem Besitz des schönsten Weibes, die leicht-

fertige Verschönerung des besseren Selbst an finstre Mächte, den Vertrag, die Rettung. Was dichtet nun das deutsche Faustbuch von 1587 seinem Helden an?

#### 448. Geistiges Titanentum.

„Faust war in seinem Hochmut so verwegen, daß er seiner Seelen Seligkeit nicht bedenken wollte. Er meinte, der Teufel wäre nicht so schwarz, als man ihn malt, noch die Hölle so heiß, wie man davon sagt. . . . Dieser Abfall (von Gott) ist nichts anderes als sein Stolz, Verzweiflung, Verwegung und Vermessenheit, wie den Riesen war, davon die Poeten dichten, daß sie die Berge zusammentragen und wider Gott kriegen wollten, ja wie dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte, darum er wegen seiner Hoffart und Uebermut von Gott verstoßen wurde. Also wer hoch steigen will, der fällt auch hoch herab.“ Der dämonische Drang nach tiefstem Wissen, der Faust zur Verwerfung der heiligen Schrift und nach Krakau führte, um die Magie zu erlernen, wird hier als tragische Hybris empfunden. Die Verschreibung an den Teufel sagt ausdrücklich: „Ich habe mir vorgenommen, die Elemente zu spekulieren, und da ich nach den Gaben, die mir von oben herab verliehen sind, die Geschicklichkeit dazu nicht in meinem Kopfe finde und solches von Menschen nicht erlernen mag, so habe ich mich diesem Höllengeist ergeben und ihn erwählet, mir solches zu berichten und zu lehren.“ Unterzeichnet: „Johann Faustus der Erfahrene der Elemente und der Geistlichen Doktor.“ Die Ausschmückung der Sage mischt dann grandiose und burleske Züge, so wie wir das bei Shakespeare lernten, zusammen. Faust erhält vom Teufel auf theologische und kosmologische Fragen zwar wenig Auskunft, amüsiert sich aber herr-

lich in der Welt, treibt mit dem Papst in Rom seine Pössen, zupft den Sultan in Konstantinopel am Bart, faust in seinem Zaubermantel durch die Lande zum Kaiserhof, verübt allerhand bacchische Streiche, die dem deutschen Geschmack von jeher besonders zusagten, führt dann in Wittenberg ein Lotterleben, hat Anfälle von Reue, erlangt noch vor Thoresßschluß die schöne Helena und verfällt, nach Ablauf der 24jährigen Frist, unter Bliß, Donner und Schwefelgeruch seinem Schicksal.

**449. Die Berliner Ausgabe von 1590** fügt bereits den Leipziger Faßtritt und fünf Erfurter Geschichten hinzu. Mephistofeles, der abkommandierte Diener Lucifers, hieß hier noch Mephostophiles (Feind des Faust, oder Feind des Lichtes?), Ergänzungen und weitere Ausgaben folgten, die lezbekannte vom „Christlich Meinenden“ 1728; allen aber war eines gemeinsam: der lutherische Charakter, eine Vereinigung von „altchristlichem Glauben, kirchlicher Reformation und Renaissance“. Nicht mehr ist die Kirche Inhaberin einer noch höheren Magie als die des Teufels; sondern die Magie kirchlicher Werke ist genau so verdammlich und heillos wie die dämonische. Die Ehe aber ist von Gott eingesetzt; das Gelübde der Unreinheit muß Faust ablegen, um der Hölle ganz verfallen zu können; und Wittenberg bleibt sein Haupttummelplatz.

**450. Dramen vom Faust.** Fragen wir nunmehr, was die alte Sage auf ihrem weiteren Weg über die Bühnen hinzu gewann, so ist an erster Stelle die Bearbeitung des Engländer Marlowe zu erwähnen. In ihr fehlt die Frage des Doktors nach der Geschwindigkeit der Teufel, wie sie nur in der Berliner Ausgabe von 1590, nicht im Frankfurter Volksbuch von 1587 auftaucht,

dessen Uebersetzung 1592 in England erschienen war. 1593 starb Marlowe; er wird also seinen Faust während des letzten Lebensjahres verfaßt haben. Mit genialem Instinkt hat er den Eingangsmonolog kräftig herausgehoben, mit dem Büchergelehrsamkeitssekel, dem Erkenntnißhunger, der Sehnsucht nach Wahrheit und Natur. Dieses Stück ist 1595 zum erstenmal in London, in Deutschland zum erstenmal 1626 in Dresden, mitten während der Schrecken des dreißigjährigen Krieges aufgeführt worden und jedenfalls — bei dem trostlosen Darniederliegen dramatischer Erfindung im damaligen Deutschland — zum Vorbild für unser Volkstück vom Dr. Faust geworden. Dieses wußte nur eines noch hinzuzufügen: ein Vorspiel in der Hölle, worin Pluto seine Diener aufruft und den „Klugheits-teufel“ Mephisto zur Verführung seines Opfers auswählt. In Berlin, wo Mendelssohn (wahrscheinlich zusammen mit Lessing) von einer österreichischen Wandertruppe das Stück am 14. Juni 1754 aufführen sah, vermochte er „nichts tragisches darin zu erblicken“. Es war eben eine richtige Harlekinade mit einem pffiffigen Kasperle, und nachdem sie zum letztenmal in Hamburg 1770 zu sehen gewesen, der höllische Doktor aber von der Bühne in die Bude vor dem Andringen der „regelmäßigen Stücke“ hatte übersiedeln müssen, ist dort auch das erste Faustpuppenspiel zur Aufführung gekommen.

**451. Das Verdienst Lessings** ist und bleibt es, auf die Sage vom Faust in seinem bekannten 17. Litteraturbrief als eine gleichsam „nationalpoetische Aufgabe“ hingewiesen zu haben. Lessing gab bei dieser Gelegenheit von seiner eigenen Auffassung eine glänzende Stichprobe in der Auswahl des Ge-

schwindesten, kam aber nicht dazu, sein Drama zu vollenden, dessen Manuscript schließlich auf einer Reise von Dresden nach Leipzig im Jahr 1775 verloren gegangen sein soll, als ob es bestimmt gewesen wäre, daß einem noch Größeren die Lösung der Aufgabe vorbehalten blieb. Als er seine Mahnung hinausrief, war Goethe zehn Jahr alt und wird in seinem Frankfurt — aufbewahrte Theaterzettel machen es wahrscheinlich — Volksstück und Puppenspiel oft genug gesehen haben. Eines aber hatte für Lessing sofort festgestanden: die Rettung des Verstrickten, da der Erkenntnißdrang keine Beute des Satans werde dürfe.

**452. Die Entstehung des Goethischen Faust** erstreckt sich nun über neunundfünfzig Jahre, von 1772 bis 1831, falls nicht schon die Straßburger Zeit, als er den „Götz“ ergriff, auch für den „Faust“ mitgerechnet werden muß. Im Schatten jenes Münsters, das ihn so sehr entzückte und beschäftigte, hatte der junge Brausekopf zu den Füßen Herders gesessen, um dessen großer historischer Auffassung vom Zusammenhang aller Dinge zu lauschen und den ersten energischen Hinweis auf Shakespeare, auf natürliche Ursprünglichkeit in der Poesie zu erhalten. Oktober 1770 bis August 1771 durfte er das Sesenheimer Idyll, wohl die glücklichste Zeit für ihn, durchleben. Nach Frankfurt zurückgekehrt dramatisiert er im November 1771 die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand“, erlebt im Sommer 1772 in Weßlar den Werther; doch immer mächtiger gärt in ihm der Faust. Es folgt von 1772—1775 die fruchtbarste Schaffensperiode, während derer nach seinem eigenen Geständnis sein Talent ihn keinen Augenblick verließ. „In jeder Zeit konnte man von mir fordern, was

man wollte, ich war stets bereit und fertig.“ Seine Gabe, „Wirklichkeit in Poesie zu verwandeln,“ schien unbegrenzt. Das waren die Tage, da Lavater ihn nach der bekannten Rheinreise folgendermaßen schilderte: „Er ist so offen dem einen, so gepanzert dem andern, horchend wie ein Kind, fragend wie ein Weiser, entscheidend wie ein Mann, ausführend wie ein Held!“ Aus einem andern Kreise hieß es: „Goethe war bei uns, ein schöner Junge von fünfundzwanzig Jahren, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Stärke ist, ein Herz voll Gefühl, ein Geist voll Feuer mit Adlersflügeln.“ Jacobi aber berichtete an Wieland: „Je mehr ich's überdenke, je lebhafter empfinde ich die Unmöglichkeit, dem, der Goethen nicht gesehen noch gehört hat, etwas Begreifliches über dieses außerordentliche Geschöpf Gottes zu schreiben.“

„Und frische Nahrung, neues Blut  
Saug ich aus freier Welt;  
Wie ist Natur so hold und gut,  
Die mich am Busen hält!  
Die Welle wieget unsern Rahn  
Im Rudertakt hinauf,  
Und Berge, wolkig himmelan,  
Begegnen unserm Lauf.“

So sang der Dichter, den Heine mit den Worten zeichnet: „Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, da schuf sie Goethe!“

Jetzt ergriff ihn der Prometheusstoff, und gleich dem Helden formte er Menschen nach Seinem Bilde. Es entstand

**453. Der Urfaust.** Ohne Konzept aus dem Kopf hingeschrieben, wurde diese erste Bearbeitung nur wenigen Freunden bekannt und vom Dichter im Pult liegen gelassen, bis er die fast vergilbte Handschrift zu Rom im Jahre 1788, kurz vor seiner Heimreise vornahm und umzuarbeiten begann. Warum hat er

den „Urfaust“ nicht gleich vollendet? Warum hat er die Arbeit abgebrochen?

Die Antwort ist einfach: es hatte ihm ein größeres Ideal vorgeschwebt, als er in seiner damaligen Dichtung verwirklicht sah. Weder Inhalt noch Form genügten ihm vollständig. Mit jener selbstgewissen Ruhe, die nur Menschen eignet, die eine große Mission zu erfüllen haben, wartete er, bis er weit genug im Leben vorgeschritten wäre, dem Ideal seines Helden zu entsprechen. Denn alles, was Goethe gedichtet hat, war ihm ein Erlebnis gewesen; was nicht mitten durch seine Persönlichkeit hindurch ging, stieß ihn zum Schaffen überhaupt nicht an. Und der Urfaust, so genial sein Wurf auch war, ein titanisches Produkt der „fordernden Epoche“, als schlechterdings nur das, „was noch kein Mensch geleistet hatte“, dem Anspruch genügen wollte, die mächtigste zugleich und im Innersten poetische Leistung der ganzen Sturm- und Drang-Periode, — ihn allein, ihren Schöpfer, befriedigte sie nicht.

**454. Der Gewinn** aus diesem Abwarten für unsre Nation ist unermesslich. Statt einer dichterischen Schatzkammer voller Perlen und Juwelen, an deren Betrachtung unser geistiges Auge sich nicht sattzuschwelgen vermag und deren Mitbesitz unser Aller Leben bereichert, können wir uns nichts Köstlicheres wünschen; doch an Stelle des Gesprächs zwischen Mephisto und dem Schüler, mit seinem souveränen Humor und den knappen, dialektisch geschärften Versen, stand früher eine burleske Posse, realistisch und niedrig gehalten; an Stelle des rührend schmerzlichen Wohlklanges in der Kerkerscene gab es früher einen ungebärdig Tobenden. Alles, was da war, hat durch die Umar-

beitung gewonnen, die vollendete Kunst des Schliffes und der Fassung bringt erst die Edelsteine recht zur Geltung, jeder Witz erscheint jetzt erst funkelnd und treffend, jede Anmut natürlich und naiv. Indessen war dieser Gewinn für uns nur aus einer oft kaum erträglichen Mühsal des Dichters zu erzielen gewesen, nicht bloß in Ansehung der Schmerzen, die, „der ganzen Menschheit zugeteilt“, er nun auf den eigenen Busen häufte, um sie überwunden und harmonisch ausklingen zu lassen; sondern der Umarbeiter des Prosaentwurfes und Verfasser des zweiten Teiles war ein vom Erfinder und Schöpfer des „Urfaust“ völlig heterogenes Wesen geworden, was eine technisch kaum ausgleichbare Differenz gab. Ein stürmender Jüngling hatte eine Tragödie bauen wollen, eine Tragödie ganz besonders auch der Sinnen- und Weltlust, — die doch für den inzwischen beschaulich und reif Gewordenen, der soviel genossen und als nichtig erkannt hatte, als Versuchung überhaupt nicht mehr existierte.

**455. Inkongruenz der Dichtung.** So sind gewisse innere Widersprüche entstanden, die den unbefangenen Leser zuweilen schon verwirren, den Kenner tatsächlich stören, die den Verfasser selbst oft schwer genug bedrückt haben, und die er doch mit all seiner Kunst und all seinem Fleiß niemals völlig wegzuglätten vermocht hat. Fassen wir sie kurz zusammen.

Der hauptsächlichste bleibt, daß das Element der Verführung und Verstrickung im Urfaust auf eine viel physischere Wirkung berechnet gewesen war. Wie hätte sonst die Dichtung überhaupt „Tragödie“ genannt werden können? Tragisch ist der heutige „Faust“ höchstens in Ansehung Gretchens, keineswegs in

Ansehung des Helden. In der ersten Konzeption mußte mindestens eine starke Gefährdung, wenn nicht der Untergang Fausts beschlossene Sache sein, bevor er durch Gretchen hätte gerettet werden können. Diese Rettung erfolgt in der neuen Dichtung durchaus als sein eigenes Verdienst, denn

„wer immer strebend sich bemüht,  
den können wir erlösen.“

Und übrigens, — war denn die Seele von Faust an Mephisto wirklich und wörtlich versprochen worden? Es findet sich in der neuen Dichtung nur die sehr zahme Andeutung:

„Wenn wir uns drüben wieder-  
finden,  
So sollst du mir ein Gleiches  
thun, . .“

nämlich: zu Diensten sein. Aber um dieses dunkle hypothetische „Drüben“ handelt es sich ja gar nicht für Faust, sondern vielmehr um einen Verlust seiner selbst vor seinem eigenen Gewissen, schon hier auf Erden. Und wer steht hinter Mephisto, wenn er nach Faustens Rettung schmolzt:

„Mir ist ein großer einziger Schatz  
entwendet;  
Die hohe Seele, die sich mir ver-  
pfändet,  
Die haben sie mir pfiffig weg-  
gepascht,  
Bei wem soll ich mich nun be-  
klagen?  
Wer schafft mir mein erworbenes  
Recht?“

Ja, wer war denn eigentlich der Versucher?

**456. Die Wette.** Dieser Punkt bedarf einer besonders gründlichen Aufklärung. Nach dem „Urfaust“ ist es der Erdgeist, der einen seiner Dämonen absendet, einen neckischen

Robold, um Fausts Nieren zu prüfen. Der Erdgeist war es, der dem Beschwörenden sein Angesicht „im Feuer zugewendet“ und bei dem Faust sich bedankt:

„Erhabner Geist, du gabst mir  
alles, alles“.

Nach der neuen Dichtung hat Mephisto mit dem Erdgeist absolut nichts zu schaffen; er ist ein Diener Satans, und der Herrgott, mit stiller Ironie, duldet die Versuchung, weil er von vornherein weiß, daß Faust siegrich aus ihr hervorgehen wird. Nun ist wohl eine Legierung dieser beiden dämonischen Geschöpfe vom Dichter versucht worden; aber sie ist ihm nicht vollständig gelungen. Wie Runo Fischer schlagend bemerkt: der Verfasser des Urfaust konnte unmöglich ahnen, daß seine Gretchendichtung, die er als Feuerkopf von 25 Jahren schuf, durch einen abgeklärten Philosophen von 52 wieder aufgenommen werden würde. Der „Prolog im Himmel“ mit des Herrgotts Erlaubnis an Mephisto ist nicht früher als 1797 entstanden, das zweite Gespräch zwischen Faust und Mephisto mit dem Abschluß der Wette in den nächsten Jahren darauf. Aber die Wette, um die es sich in der neuen Dichtung handelt, hat eben einen ganz andern Inhalt, als im jugendlichen Plan beabsichtigt war, — und trotzdem sind alle möglichen leidenschaftlichen Ergüsse aus der ersten Periode stehen geblieben, die nunmehr mit dem Reuinzugekommenen sich gegenseitig widersprechen und aufheben. Was der lebensreife Goethe (denn er selbst ist unser Faust) dem Teufel als Wette anbietet:

„Sollt ich beruhigt je mich auf ein  
Faulbett legen“ u. s. w.

darauf würde ein Jugendlicher, auf den das Leben in den verschiedensten

neuen Formen erst noch wartet, überhaupt nie verfallen sein. Nur wer schon alles hinter sich hat, fühlt sich davor bewahrt, daß man ihn „mit Genuß betrügen“ könne, weil er selbst viel Schöneres als den Genuß in Arbeit, Leistung, Streben erkannt hat. Nun steht diese Wette da, doch der aus der Sturm- und Drang-Periode erhalten gebliebene Held verstoßt unaufhörlich dagegen und man wundert sich nur, daß Mephisto nicht so und soviel Mal zugreift mit einem: „Halt! Gewonnen!“ Die ganze Gretchentragödie ist ein geradezu beschämender Verlust jener Wette. Denn wenn auch nicht für immer beruhigt, so doch gründlich und ausgiebig legt sich der wahre Faust aufs Faulbett, und es thut ihm sichtbarlich höchst wohl, sich „mit Genuß betrügen“ zu lassen.

**457. Ersatz für die Einheit in Held und Fabel.** Was sollte man nun wünschen? Daß der junge Titan sofort Ernst gemacht und 1775 sein Drama, soweit es fertig war, auf die Bühne gebracht hätte? Dann würde es uns heute etwa soviel bedeuten, wie „Werther“ oder „Götz“; vielleicht etwas mehr, doch in keinem Fall, was der „Faust“ uns in seiner vollendeten Gestalt geworden ist: „der höchste und gehaltvollste Ausdruck eines Menschenlebens, eines der lichtvollsten und reichsten, welche die Welt sah, eines Volkes, eines Zeitalters“ (K. Fischer), ein Werk, mit einem Wort, worin der deutsche Genius „eine Urkunde seiner innersten Eigentümlichkeit“ erblickt. Das Thema mit dem ewigen Inhalt vom Fall und von der Läuterung eines strebenden Menschen konnte durch einen Jüngling niemals gelöst werden; Goethe mußte notwendig das Greisenalter erreichen, um dieses Werk vollenden

zu können; ein Jahr vor seinem Tode hat er es gethan.

So ist der oft und nicht ohne Grund gerügte Mangel, daß der „Faust“ als Drama einigermaßen des Vorzuges einer einheitlichen Fabel, einer in sich verknüpften Reihe von Begebenheiten, die sich in einem Atem heruntererzählen ließen, entbehrt, reichlich durch den Vorzug ersetzt worden, daß er uns von der Entwicklung unsers Dichters fürsten selbst eine desto treuere Rechenschaft abgiebt. Wie Goethe vom „Hamlet“ meinte: „das Stück hat einen Plan, der Held hat keinen,“ so kann man umgekehrt von „Faust“ sagen: „Die Dichtung hat als Drama keine innere Harmonie; desto mehr als Bild vom Leben ihres Schöpfers.“

**458. Anregungen.** Versuchen wir jetzt einen kurzen Ueberblick über die Zeitfolge der einzelnen Teile dieses Riesenwerkes zu geben, so finden wir: Erste Konzeption wahrscheinlich schon in Straßburg 1770/71; erste Niederschrift in Frankfurt a. M. 1772—1775. Dann lange Pause, bis 1788 in Rom das Manuskript hervorgezogen, ein neuer Plan aufgestellt, im Garten der Villa Borghese die „Herenküche“ gedichtet wird. Nach der Heimkehr, in Weimar, entsteht in Versen, was als „Fragment“ im Jahre 1790 veröffentlicht worden ist. Hier fehlten noch große Lücken, z. B. fehlten etwa 1100 Verse mit der „Wette“. Wieder erfolgt eine lange Pause, die Faustgestalt entfernt sich vom Dichter; er sucht sich andre, meist wissenschaftliche Aufgaben. Da tritt 1794 Schiller in seinen Kreis und bringt sofort die Rede auf das „Fragment“. Goethe will nicht recht heran. Am 17. August 1795 erneuert Schiller rührend und eindringlich seine „Fürbitte wegen Faust“. Noch immer kann sich

der Gebetene nicht entschließen. Plötzlich, im Sommer 1797, kommt die Lava wieder in Gang und auf einen Ruck entstehen: „Zueignung“, „Vorspiel auf dem Theater“, „Prolog im Himmel“. Des Dichters bange Frage:

„Fühl ich mein Herz noch jenem  
Wahn geneigt?“

war durchaus ernsthaft gemeint gewesen. Er, wenn irgend einer, wußte, daß der Dichter die Jugend auf seiner Seite haben und, um sie zu erschüttern, selber im Herzen jung sein muß. Aber er kann die Frage bejahen, angesichts der Gestalten, die sich herzudrängen:

„Mein Busen fühlt sich jugendlich  
erschüttert,  
Vom Zauberhauch, der euren Zug  
umwittert.  
Ihr bringt mit euch die Bilder fro-  
her Tage,  
Und manche liebe Schatten steigen auf;  
Gleich einer alten halbverklungenen Sage  
Kommt erste Lieb und Freundschaft  
mitherauf..“

Die Dichtung bleibt im Fluß. 1806, als eines der letzten, wird das Stück „Trüber Tag. Feld“ eingeschoben. 1808 erscheint der I. Teil des „Faust“.

**459. Eckermann.** Doch Schiller, der große Mahner, ist heimgegangen. Die Rettung des Faust soll noch erfolgen, — wie? Der Dichter scheint sich kaum mehr dafür zu interessieren. Da wird 1824 Eckermann sein Freund und Vertrauter und tritt in Bezug auf den „Faust“ in Schillers Lücke. Ihm, seiner Einwirkung haben wir nach Goethes Ausspruch das Entstehen des II. Teiles zu verdanken. Und wie einst die mit Schiller gemeinsam betriebenen Studien zur Balladen-

dichtung, das Schauen und Erschaffen des Erbkönigs und anderer „aus Dunst und Nebel“ aufsteigender Figuren sein Herz dem alten Wahn geneigt gemacht hatten, so kam auch diesmal der für einen Goethe stets notwendige äußere Impuls hinzu: die philhellenische Begeisterung, Byrons Tod vor Missolonghi (1824) rückten ihm das Bild der Helena näher, von der schon zu Schillers Zeit die Freunde einig gewesen waren, daß sie unbedingt den Mittelpunkt des II. Teiles bilden müsse. 1827 erschien das Helena-Fragment, der jetzige dritte Akt. Bis 1831 waren der vierte und fünfte fertig, und nun konnte der greise Dichter, nachdem er den „Tragelaphen“, der ihn so oft bedrückt, von seiner Brust gewälzt hatte, in der That den Rest seines Lebens als „ein reines Geschenk“ ansehen: seine Mission war erfüllt.

**460. Der zweite Teil.** Wie wunderbar dem Greise bis zum Schluß seine poetische Kraft beigestanden hat, beweist das köstliche Idyll von Philemon und Baucis, dessen Ausführung dem allerletzten Jahr angehört, an Inhalt wie an Form ein Kleinod von unvergänglichem Wert und Glanz. Diese herzliche Bethulichkeit unter den beiden alten Leuten, von schelmischem Humor überstrahlt und diese lazertengleich hinschlüpfenden Verse, ein Silberbach im Wiesengrün am Wald, von Wohlklang plätschernd.

Der Ideengang des zweiten Teiles bietet dem aufmerksamen Betrachter, der überhaupt erst einmal den alten Wahn aufgegeben hat, daß hier etwas schlechthin Dunkles und Unverständliches vorliege, kaum Schwierigkeiten außer an einer Stelle, wo sie noch niemand gesucht hat und auf die wir gleich zurückkommen werden. Faust, nach der Gretchen-

tragödie, in einer lieblichen Landschaft eingeschlafen, findet sich von Engeln und Elfen umgaukelt, die ihm ein schmerzfreies Erwachen bereiten. Sofort ist er auf dem Sprung zu neuen Fahrten und in der kaiserlichen Pfalz treffen wir ihn als den Weisen des Hofes, Mephisto als den Narren wieder. Die Charakteristik des Hoflagers zeigt uns den ganzen Goethe mit seiner Verbtheit und Feinheit, seinem Wiß und seinem Ernst. Die Farbe für die Gespräche ist sichtlich aus den großen Völkerriegen hergenommen, deren Augenzeuge der Dichter war. Verschiedene Hofstypen und die Art, wie Mephisto sich über sie lustig macht, sind höchst ergötzlich. Die bittre Satire auf Staaten mit Zwangskurs giebt uns den Beweis, daß Goethe seine sehr gesunden volkswirtschaftlichen Ueberzeugungen, seine staatsmännische Schule nicht umsonst durchlaufen hatte. Faust geht an den Kaiserhof zu demselben Zweck, zu dem Shakespeare seine Königsdramen dichtete: um sich in der realen Welt mit den Kämpfen um die Macht, mit ihren Siegen und Niederlagen heimisch zu machen. Er steigt zu den „Müthern“, zu dem Urquell der fruchtbar webenden Natur, zum großen Geheimnis und seinen Wissenden hernieder, denn die Sehnsucht nach der Helena hat ihn ergriffen und Kunde von ihr muß er haben. Doch bei der Beschwörung ihres Wildes vor dem Kaiserhof bricht er besinnungslos zusammen und wird von Mephisto fortgetragen.

**461. Helena.** Warum jene tiefe Sehnsucht? Hat Goethe sich nur sklavisch an das alte Faustbuch gehalten? Ist seine Liebe zu Homer die Ursache jener Beschwörung? Hat er seine in Italien vollzogene Berührung mit dem Geist der An-

tike verklären wollen? Einiges von all diesem hat mitgespielt; im ganzen aber hat Goethe zweifellos eine kräftige Bejahung des Sinnenlebens durch Helenas Herausbeschwörung liefern wollen. Es ist eine Bejahung der Natur selbst mit allem Kraftvollen und Kernfrischen, denn die Griechen pflegten und bewunderten die Schönheit vorzüglich deshalb, weil sie den Beweis höchster Gebrauchsfähigkeit für alle dem Körper abzuverlangende Leistungen in ihr erbracht sahen. Es ist klug, vernünftig, anregend zur Unternehmungslust und künstlerischem Schaffen: die schönste Frau der Erde verehren und womöglich sein eigen nennen zu dürfen. Es ist eine Absage an die Askese, von der auch Schiller schließlich herausfand, daß sie, weit entfernt, den Geist zu befreien, nur eine andre und womöglich noch schlimmere geistige Befangenheit und Blindheit erzeuge, als die Abhängigkeit von der Sinnenlust.

Faust bleibt nicht im Genuß befangen; er, der Vertreter der Arbeit, des Schaffens und Strebens. Im vierten Akt fallen von seinen Lippen die Worte: „Genießen macht gemein.“ Es hat ein Element in sich, das verbraucht und herniederzieht. Es ist nur gut zur Abwechselung, aber nicht für die Dauer. Faust sucht nach neuen Aufgaben, — „dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm“.

Findet er, was er sucht?

**462. Das Abdämmen der Flut.**

Er findet es zunächst wieder in Krieg und Staatskunst am kaiserlichen Lager. Aber wenn er dann das feste Land ins Meer hinausrücken will, um eine blinde Naturgewalt mores zu lehren, und wenn dieses hohe Streben von allen Kritikern als besonders menschenwürdig verherrlicht wird, so scheint

mir die Absicht des Dichters nicht ganz erschöpft worden zu sein. War jenes Meer gerade an jener Stelle so schädlich und wird das neue Ufer keinen Schiffbruch mehr sehen? Konnte die große Armee von Hilfskräften, konnten die unversiegbaren Mittel, die Faust zu Gebote standen, gar nicht besser verwendet werden als gerade so? Ist das, was Faust hier treibt, nicht am Ende nur eine Spielerei? Ähnlich der ebenso riesenhaften als völlig unnützen Brücke, die Caligula über einen Teil der Bucht von Neapel schlagen ließ? War die spukartig über Nacht erstandene neue Stadt gerade an jenem Deich ein dringendes Bedürfnis? Ihr Verkehr wird gerühmt. Aber gewisse andre Zeichen verursachen es, daß sie mehr an jenes hannöversche Geestemünde, — in armer Zeit für zwei Millionen Thaler den Hamburgern zum Trost errichtet, um für immer leer von Schiffen zu bleiben, — als etwa an den Oberbruch des Alten Frik erinnert. Und Faust bleibt unzufrieden.

**463. Ein Schicksal.** Wie dieser Herrenmeister, eine Kombination von Herrscher, Milliardär und Ingenieur, der alles mögliche haben und erreichen könnte, angeekelt davon, über Menschen und Menschentreiben zu gebieten, sich nur noch davon ein Genügen erhofft, der Natur seine Laune aufzudringen, das legt wohl jedem die Frage auf die Lippen: was würdest du an solcher Stelle thun? Und wenn deine ins Unbegrenzte schweifenden Wünsche Thaten werden könnten, wie es diesem Bevorzugten gewährt worden, würdest du nicht in ähnlicher Gewaltthätigkeit enden? Aber noch mehr. Faust dämmt das Meer ein und baut am Ufer seinen Palast auf. Er hat seinen Willen, — was geschieht? Jetzt stört ihm, in seinen

alten Tagen, der karge Besitz eines benachbarten Fischerpaares die Ruhe. Die Linden, die das Hüttchen von Philemon und Baucis beschatten, nehmen ihm die Aussicht. Seine letzten Stunden werden vergiftet durch diesen Neid, durch diesen Wurm an seinem Herzen. Er ruht nicht eher, als bis er die Aermsten von ihrer Scholle gelöst hat, — durch den Uebereifer seiner Untergebenen werden sie gemordet, — und wie er nun über die niedergehauenen Linden hinweg seinen Blick ins Weite richten darf, — erblindet er.

**464. Moral.** Eine furchtbare Ironie liegt in diesem Schicksal, das Goethe uns mit der ganzen Kraft und dem ganzen Zauber seiner künstlerischen Beredsamkeit vor Augen führt. Der Unbefriedigte hier auf der Höhe des Glücks und der Machtfülle, — die dankerfüllte Selbstgenügsamkeit dort in der Hütte der alten Leute, — dann die Sorge, die sich nächtlings in den Palast schleicht, — ein Kontraktbruch übrigen der schlimmsten Art von seiten Mephistos, — wie menschlich ist das alles und wie tief gefaßt! Die Lehre, die uns da gepredigt wird, schmeckt bitter, aber sie ist kostbar, wenn man sie nachgedacht hat. Welch ein Glück ist dem Menschen die Beschränkung; wie wenig gereicht ihm zum Segen, was ihm in den Schoß fällt! Nur das mühsam Erarbeitete hat echten Wert, weniger um des Erfolges willen, als weil im Handeln allein der Mensch auf der Höhe seiner besseren Natur steht.

„Das ist der Weisheit letzter Schluß:

Nur der verdient sich Freiheit  
und das Leben,  
Der täglich sie erobern muß!“

So zieht der Dichter die Summe unsrer protestantischen Kultur.

Pfeiler Verantwortlichkeitsgefühl, Gewissensfreiheit und Arbeit heißen. Wie mancher, der jene Verse kennt und schon citiert hat, wird zu seinem Erstaunen inne, aus welchem verufenen Buch sie stammen. Sie sind die Grabchrift des Faust. Mit ihnen schließt ein Lebenslauf, den jeder Mann mit ähnlichen Bedürfnissen wie jener, also jeder Deutsche mit dem gleichen Drang nach Wahrheit und Genuß, nach Thätigkeit und grübelnder Forschung, nicht viel anders gelebt haben dürfte, wenn die Verjuchung an ihn herangetreten wäre, mit dem Teufel einen Pakt zu machen. Es ist möglich, daß in einer Zeit, die dem Dichter nicht so sehr den Eindruck der Unzweckmäßigkeit, der blinden Zerstörung, unerhörter Opfer mit schließlichem Ausgang in einen trägen Frieden ohne sichtbar treibende Kräfte, ohne große Staatsmänner und Thaten erweckt hätte, — Goethe seinen Faust nicht ganz so schnell von der Menschheit sich würde haben abwenden lassen, als ob eine längere Beschäftigung mit ihr sich nicht verlohne. Immerhin können wir der Vorsehung danken, daß der größte Dichter aus unserer Mitte gerade eine solche Aufgabe sich gesucht hat. Wie er in der Gretchentragödie sich selber warnte, wie er in dem furchtbaren Geschick eines selbstlosen Naturkinds von leidenschaftlicher Hingebung ahnend nachschuf, was ihm und seiner Jugendgeliebten hätte widerfahren können, so hat er im zweiten Teil seinen Helden auf alle Gipfel der Menschheit geführt, um sich selbst und damit auch uns in der Ueberzeugung zu festigen, daß das Leben so, wie es gerade sei, dem Menschen am besten fromme. Was ihn am meisten verlockte, davon hat er sich und uns auch am nachdrücklichsten befreit.

**465. Die Aufnahme dieses Wun-**

derwerkes beim deutschen Publikum war vom ersten Tag an charakteristisch. Der „Urfaust“ hatte bei ein paar intimen Bekannten viel Beifall gefunden; Wagner, dem Goethe den Inhalt erzählte, hatte sich sofort hingesezt und seine „Kindesmörderin“ verbrochen, in der man Gretchen bewundern kann, wie sie sich in solchen Köpfen malt. Das „Fragment“ 1790 hatte viel Neugier geweckt; der erste Teil 1808 viel Bewunderung — innerhalb eines kleinen Kreises von Verehrern und Kennern. Selbst der Freiherr vom Stein, der damals seinen Kopf voll ganz anderer Dinge hatte, las den Faust in Einem Zuge in vierundzwanzig Stunden und ließ sich von Niebuhr, wie man in einer Leihbibliothek einen spannenden Roman wechselt, den zweiten Teil ausbitten, — der erst in seinem Todesjahr erschien.

Bei allen Auguren und Schriftgelehrten stand aber sofort ein Axiom fest: „Faust“ ist nicht aufführbar! Nicht ein Versuch, ihn auf die Bühne zu bringen, ward unternommen.

**466. Fürst Radziwiłł**, ein lebenswürdiger Gönner, machte eine Musif zu „Faust“ und veranlaßte in Berlin die Hofreise, eine Dilettantenaufführung zu versuchen. 1816 fand die erste Leseprobe statt; Zelter hat sie sehr ergötzlich geschildert. „Der Effekt des Gedichtes auf fast lauter junge Zuhörer, denen alles fremd und neu war, ist höchst merkwürdig; sie können sich nicht genug wundern, daß das alles gedruckt steht, sie gehen hin und sehen ins Buch, ob es wirklich so dasteht. Daß es wahr ist, fühlen alle, und es ist, als ob sie sich erkundigten, ob die Wahrheit wahr ist.“ Die Aufführung erfolgte am 21. Mai 1820, mit einem Prinzen als Mephisto und dem preußischen König unter den Zuhörern. Das Eis war gebrochen,

— nur nicht für deutsche Theaterleitungen. Da kamen Klingemann und Karl v. Holtei auf den sinnreichen Gedanken, daß Dr. Faust, wenn nicht von Goethe, so doch von ihnen, dem Publikum gezeigt werden müsse, entweder in selbständigen Neuschöpfungen oder indem man den Goethischen Faust „für die Bühne bearbeitete“. Jener Mühe unterzog sich Klingemann und schuf ein schreckliches Familiendrama voller Teufelsputz und Rührung; diese schöne Aufgabe erkor sich Holtei, ward aber von Goethe damit abgelehnt. Dafür ließ er in Berlin nach dem alten Puppenspiel einen „Dr. Johann Faust“ erscheinen. Zelter, der beide neuen „Fäuste“ sah, fand den von Klingemann „unerträglich widerlich“, den von Holtei „unerträglich langweilig“. Merkwürdigerweise haben sich beide nicht erhalten in demselben Berlin, wo doch das französische Stück „Minna de Barnhelm ou les amants généreux“, die schauerhafte Verballhornung eines nicht ganz unbekannten deutschen Lustspieles, so viel Glück gemacht hatte.

**467. Weitere Versuche.** Nun wird die Sache immer komischer. Am 28. Oktober 1828, gelegentlich der Aufführung des Klingemannschen Dramas, erfährt der Herzog von Braunschweig, daß es auch von einem gewissen Goethe ein ähnliches Werk gebe, das aber nicht bühnenreif sei. Durch diesen Widerspruch gereizt, erwirbt sich der Herzog von Braunschweig sein erstes und einziges Verdienst um's Vaterland, indem er im Jahre 1829 an seinem Hoftheater den Goethischen „Faust“ zum überhaupt erstenmal in Deutschland öffentlich auführen läßt. Am 28. August 1829, zum achtzigsten Geburtstag unseres Dichterpatriarchen, erfolgt die erste Aufführung in Weimar, doch nicht

in Gegenwart des Urhebers. Zwei Jahre darauf läßt dieser den II. Teil erscheinen. Es war die höchste Zeit; denn schon hatte ein deutscher Student sich von Goethe den Plan dazu ausgeben, weil „die litterarischen Zeitläufe eine Auffrischung nötig hätten“, und er die Sache besorgen wollte.

**468. Lewes,** der erste verständige Biograph Goethes, befreite die Deutschen zwar einigermaßen von der Schande, ihren größten Dichter für einen schlechten Menschen zu halten, als den ihn solche Geister wie Wolfgang Menzel und Ludwig Börne ausgeschrien hatten; aber, nur aus deutschen Quellen schöpfend, urteilte er über den II. Teil des „Faust“ äußerst wegwerfend, und da sein Buch in aller Leute Händen war, verzögerte er ein Verständnis wieder um ganze Jahrzehnte. Nicht früher als 1875, volle vierundvierzig Jahre nach dem Erscheinen, ist in Weimar zum erstenmal der gesamte „Faust“ gezeigt und das dumme Märchen von seiner Nichtaufführbarkeit für immer zerstört worden. Seitdem haben sich all unsre größeren Theater eine Ehre daraus gemacht, das Ganze zu bringen, — zum höchsten Vorteil ihrer Kasse. In den Tagen der „Freien Bühne“ zu Berlin, als der sogenannte Naturalismus alles verschlingen wollte, gehörte „Fausts Tod“, von Adolf L'Arronge aus dem II. Teil zusammengestoppelt, obschon der Helena, seines eigentlichen Mittelpunktes, entbehrend, doch zu den beliebtesten und besuchtesten Aufführungen. Fritz Mauthner spottete damals: Erich Schmidt habe den „Urfaut“ entdeckt, Adolf L'Arronge den „Uhrfaust“. Aber ein echtes Dichtwerk ist eben schwer tot zu machen. So viel war zu schauen, so viel zu hören, was in unsrer Brust widerhallte, daß jeder-

mann tief ergriffen das Theater verließ.

469. **Runo Fischer** hat seitdem viel gethan, die Nation in das Verständniß ihres kostbarsten geistigen Besizes hineinwachsen zu lassen. Möchten ihm die Musen gnädig bleiben, damit er, sein schönes Werk vollendend, uns zu den ersten beiden Büchern vom „Faust“ auch das dritte, mit der analytischen Erklärung von Handlung und Charakteren, zu schenken vermöchte!

\* \* \*

Schiller:

### „Die Räuber“.

470. **Tendenz.** „Mir ekelt vor diesem Tintenfleckenden Sekulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen. — Der lohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt. Dafür nimmt man izt die Flamme von Berlappenmeel — Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet. — Psui! Psui über das schlappe Rastratenjahrhundert, zu nichts nütze, als die Thaten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Alterthums mit Kommentationen zu schinden und zu verzunzen mit Trauerspielen. — Nein, ich mag nicht daran denken. Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Geseze. Das Gesez hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesez hat noch keinen großen Mann gebildet; aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. — Ach, daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte!“

471. **Deutsches Stilleben.** Diese explosiv herausgeschleuderten Tiraden enthalten das Grundthema eines Stückes, das zündend, wie ein Funke ins Pulverfaß, in unser noch so

wenig litterarisches, einer öffentlichen Meinung fast entbehrendes Deutschland von 1781 einschlug. Warum war die Wirkung jenes revoltierenden Sinnes, der sich im zweiten Akt schon in Thaten umsetzen sollte, so übergroß? Und was in aller Welt konnte einen zweiundzwanzigjährigen Menschen veranlassen, jene Sätze gerade so zu formulieren? Drei Ursachen hatten da zusammengewirkt.

Einmal die Lethargie, in die nach den Wirren des Siebenjährigen Krieges das deutsche Publikum bald ganz wieder versunken war. Ueberall Stagnation; es fehlte der große Zug, es fehlte an Aufgaben, es fehlte an Sammelpunkten. „Die Zeit wird einem gewaltig lang,“ klagt kurz nach dem Frieden Franziska ihrer Herrin Minna v. Barnhelm, „wenn es so wenig Neuigkeiten giebt. — Umsonst gehen die Posten wieder richtig, niemand schreibt, denn niemand hat was zu schreiben.“ Ein entsetzlich ödes, kleinframendes Philistertum beherrschte nach wie vor die ganze Sitte, und sehen wir von Preußen ab, so muß man sagen: das damalige Deutschland vermochte wohl geistige Kräfte zu erzeugen, aber seine Talente nicht zu beschäftigen und seine Genies einfach nicht zu ertragen. In Amerika tobte seit 1775 der vielbeachtete Unabhängigkeitskampf; dorthin zog die Sehnsucht damals schon viele Zehntausende von Unternehmungslustigen, die es in der Heimat einfach nicht länger aushielten; die Zurückbleibenden seufzten, knirschten und bäumten sich in ihren Dichtungen auf.

472. **Der „Gök“.** Es kam hinzu, daß in einem Voranschlag gewissermaßen zu den „Räubern“ Goethe in seinem „Gök von Berlichingen“ die Lösung bereits aus gegeben hatte. Dieses Stück that

nicht jene eminente Theaterwirkung, die den späteren „Räubern“ be-  
schieden wurde; aber auch Götz schon  
war von allen Gebildeten jauchzend  
begrüßt worden, und die Schluß-  
worte des Sterbenden: „Schließt  
eure Herzen sorgfältiger als eure  
Thore. Es kommen die Zeiten des  
Betruges, es ist ihm Freiheit ge-  
geben. Die Nichtswürdigen werden  
regieren mit List und der Edle wird  
in ihre Reze fallen — gebt mir  
einen Trunk Wasser — himmlische  
Luft — Freiheit! Freiheit!“ hallten  
durch alle deutschen Gaue. So oft  
das Wort Freiheit nur fällt, soll  
man freilich auf der Stelle fragen:  
„Freiheit wovon?“ Aber diesmal  
wußten alle begabteren Männer  
und Jünglinge jener Tage nur zu  
wohl, wovon sie frei sein wollten,  
und wir können es ihnen nachfühlen:  
es waren die Schläfrigkeit, die Ohn-  
macht, der Zopf, die Unnatur klein-  
lichen Zwanges, die Verlogenheit  
kleinlicher Politik, die Gehässigkeit  
allmächtiger Bürokraten, die Un-  
möglichkeit, sich feurig und thätig  
im Vaterland auszuleben. Daher  
die Dankbarkeit, die die ganze  
Nation durchzitterte, als Goethe  
jenes befreiende Wort hinauszurufen  
gewagt hatte, daher jene be-  
geisterte Stimme, die sich in den  
Frankfurter Gelehrten Anzeigen  
vom 20. August 1773 vernehmen  
ließ: „Unsterblicher Dank sei dem  
B. für sein Studium der alten  
deutschen Sitten. Man hat sie bis-  
her immer nur in den Hermanns-  
wäldern gesucht, aber hier sind wir  
auf echtem deutschen Grund und  
Boden — hierher, wenn ihr Helden,  
deutsche, nicht aus der Luft ge-  
griffene Helden haben wollt.“

**473. Sturm und Drang.** Die  
Belebung männlichen Unabhängig-  
keitssinnes erschien damals vielen  
Edeldenkenden möglich. Und wenn  
der Dichter auch seinen Weislingen,

der eben erst so freudig gelobt  
hatte: „Ich will Bamberg nicht  
mehr sehen. Ich will mit allem  
brechen und frei sein. Gottfried!  
Gottfried! du allein bist frei, dessen  
große Seele sich selbst genug ist  
und weder zu gehorchen noch zu  
herrschen braucht, um etwas zu  
sein!“ — wenn er ihn der wieder-  
holten Versuchung erliegen ließ, so  
war das neue Ideal doch eben auf-  
gestellt worden; die Stürmer und  
Dränger machten es zum ihrigen,  
und in verschärftem Anprall, in den  
„Räubern“ sollte es sich endlich  
bis in die fernste Hütte durchsetzen.  
Die neue Zeit schien angebrochen.  
Goethe hatte die Batterie geladen;  
Schiller war es, der den Prome-  
theischen Funken springen ließ, und  
wie ein elektrischer Schlag zuckte er  
belebend durch alles, was deutsch  
war.

**474. „Die Karlschule.“** Das  
dritte Element, das den „Räubern“  
ihre geistige Farbe zutrug, war des  
Verfassers Aufenthalt auf der „Karls-  
schule“. Noch der junge Goethe  
in seinem Frankfurt hatte das  
„Frikische“ tief empfunden; bis in  
die württembergische Solitude bei  
Ludwigsburg war von jener Be-  
geisterung kein Schimmer gedrungen.  
Daher, obschon der Preußenkönig  
noch lebte und wirkte, Karl Moors  
Regieren dieser greifbaren zeit-  
genössischen Gegenwart, sein Hin-  
überspringen zu Plutarch, um ein-  
mal von „großen Menschen“ zu  
lesen. Daher aber auch die über-  
schäumende, dämonische Ungeduld  
im Helden; denn sein Dichter hatte  
auf jener Akademie, auf der die  
Zöglinge so vieles lernten, als  
Mensch nur allzuviel gelitten, von  
den „12 Weydenstockstreichen“ an,  
die „Eleve Schiller“ noch vierzehn-  
jährig erdulden mußte, weil er in-  
folge der knappen Verpflegung „vor  
6 fr. Wecken auf Borg genommen“,

bis zum Verbot des Besizes poetischer Werke und einer unablässigen Aufpasserei, die behufs bleierner Ruhe und geistiger Kirchhoffstille von dem gekrönten Fenster dieser Jugend eingeführt, den Dichter zwang, die kärglichen Stunden, die er seinem Werk überhaupt zu schenken vermochte, der unermüdlichen Wachsamkeit von Aufsichtsbeamten abzuräumen.

**475. Karl Eugen, Herzog von Württemberg,** ist als Vater seiner „Karlschüler“ in großen historischen Sammelwerken verherrlicht und besonders auch durch Laubes gleichnamiges Schauspiel dem Publikum gemüthlich nahegerückt worden. Erst neuere Forscher, wie Otto Harnack in seiner vortrefflichen Schillerbiographie, haben eine andre Auffassung begründet. Nach ihr giebt es Wohlthäter, die weniger aus gutem Herzen andern etwas gönnen, als vielmehr, weil es ihnen zum tiefen Bedürfnis wurde, einen Kreis verpflichteter Kreaturen um sich zu sammeln, in deren Leben sie sich autoritativ mit breiten Ellbogen hineinlehnen, die sie berufen, korrigieren, hudekn, auf denen sie in mißgelaunten Stunden, à conto des Dargereichten, herumtreten könnten. Hierzu kam bei Karl Eugen der sehr praktische Zweck, sich brauchbare Werkzeuge beamteter Willfährigkeit zu präparieren. Erwägt man, daß die erwiesenen Wohlthaten des Unterrichts von den Zöglingen, durch das Verlangen der Widmung ihrer ganzen Zukunft an den Staatsdienst, streng wieder eingefasst wurden, und nimmt man ein unstillbares Verlangen nach devoter Schmeichelei hinzu, das in seinen exorbitanten Anforderungen fast an Elisabeth von England erinnert, so erhält man im ganzen ein weniger günstiges Charakterbild, das sich leider durch gewisse

historisch überlieferte Züge noch beträchtlich verdunkelt. Wenn der Alte Fritz den Freiherrn v. d. Trend, den er als den Galan seiner Schwester und aus sonstigen Gründen nicht leiden mochte, auf der Festung gefangen hielt, so verbrämte er diesen Gewaltakt nicht mit moralischen Redensarten. Der schwäbische Dichter Schubart aber wurde durch Karl Eugen im Jahr 1777 aus einer fruchttragenden litterarischen Thätigkeit in Ulm lediglich seines Freimutes wegen gerissen, hinterlistig nach Blaubeuren gelockt und dann zehn Jahre auf dem Hohenasperg in scheußlicher Mißhandlung gefangen gehalten, bis der körperlich und geistig Zermürbte zuletzt gar noch sich gefallen lassen mußte, von seinem Schergen, General Rieger, als eine Art Privatsekretär und Hausdichter verwendet zu werden; alles zu seiner „Erziehung“!!

**476. Schubarts Anregung.** Allein wie das Schicksal es oftmals liebt, die Geißel für den Frevler durch diesen selber flechten zu lassen, so sollte Schubart es sein, der Schiller auf die Idee zu seinen „Räubern“ brachte, so daß ein Opfer der herzoglichen Willkür eine Dichtung veranlaßte, die den Trotz gegen Tyrannei jedem aufrechten Mann zur Pflicht machte und den Mut zur Auflehnung in hunderttausend Herzen trug. Schubart hatte im „Schwäbischen Magazin“ eine kleine Erzählung veröffentlicht, die ein ungleiches Brüderpaar im Verhältniß zu ihrem alten Vater ziemlich in derselben Weise gegenüber stellte, wie wir sie später im gräflichen Hause Moor wiederfinden: hier die genialische Kraftnatur mit dem offenen Herzen, dort die heuchlerische Angstseele, — und hatte den Stoff irgend einem Genie preisgegeben, eine





Romödie daraus zu formen. Schillers Freund Hoven machte ihn noch 1777 auf diese Erzählung aufmerksam, und der Dichter wob alle Entrüstung über die Leiden seines Anregers, dessen Sohn Schillers Kamerad auf der Schule war, sowie den unerträglichen Zwang am eigenen Leibe, insonderheit unnachsichtige Eintreibung von dithyrambischen Lobgesängen auf den Spender so vieler Wohlfahrt in sein Drama des Sturmes und Dranges hinein. Als ein Nachzügler der sogenannten „Geniezeit“, in den Fußstapfen Klingers und Goethes trat er auf den Plan. „Emilia Galotti“, die ihr revolutionäres Feuer freilich mit einem fremdländischen Mantel zudeckte, hatte außerordentlich stark auf ihn gewirkt; der Litterarhistoriker kann Duzende von weiteren Anklängen nachweisen. Gerstenbergs „Ugolino“ hat den Hungerturm für den alten Moor hergegeben; Cervantes die Episode des „großen Roque Guinart“ für die Formung Karls im allgemeinen und die „fürchterliche Musterung“ im besonderen; auch die Episode des Rosinsky scheint von daher zu stammen. In Franzens Gewissensangst und Selbstmord sehen wir eine Umbildung des schwarzen Reiters der heiligen Feme, dessen unheimliches Näherkommen Adelheid im „Gök“ mit Entsetzen erfüllt. Am deutlichsten sind doch die Spuren Shakespeares; denn ohne die Glosterfamilie keine Familie Moor; ohne Richard, Edmund und Jago kein Franz, wie wir ihn kennen; ohne Hamlets Monologe kein: „Richtet droben einer über den Sternen“ bei diesem oder „Wer mir Bürge wäre? — — Aus wie ein schales Marionettenspiel?“ bei Karl; ohne Julius Cäsar keine Verherrlichung des

Brutus. Das empfanden die Zeitgenossen, und man las im Erfurtischen Gelehrtenblatt vom 24. Juli 1781: „Haben wir je einen teutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es der Verfasser der Räuber“, und viel später noch urtheilte Ludwig: „Die Räuber haben den Shakespearischen Zuschnitt der Composition und der Charaktere. Das ist eine wirkliche Leidenschafts- und Neue-, eine Gewissenstragödie, auch Charaktertragödie.“

#### 477. Die Tragik der „Räuber“.

Es hieße dem deutschen Publikum etwas zumuten, hier den Inhalt des Stückes zu erzählen. Nur von seinem poetisch-technischen Zweck sei es erwähnt, daß der Dichter in der That eine Tragödie von Leidenschaft und Neue hatte schaffen wollen und die Handlungen seines Helden nach einer späten Erkenntnis mit ihren Folgen auf das Haupt des über sich selbst Entsetzten heimbringt. Karl sieht ein, daß weder seine Kräfte, noch seine Kenntniß der menschlichen Natur ausreichend gewesen waren, eine Reform im großen durchzusetzen, und der böse Gefährte Spiegelberg, der seinen hochfliegenden Plänen vom Dichter als Karikatur mitgegeben wird, um den Geist wirklichen Räubertumes viel deutlicher auszudrücken, als der „erhabene Verbrecher“ Karl das vermag, bringt diesen selbst durch das, was im Lauf der Zeit an Unthaten angerichtet wird, zur Einsicht. Hatte er noch am Anfang des Stückes geprahlt: „Stelle mich vor ein Heer Karls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster waren“, kann er am Schluß des fünften Aktes, abgewirtschaftet, immer noch keine bessere Kritik üben als das sich selbst überschätzende: „zwei Menschen wie

ich würden den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten“, so zeichnet sich in beiden Aeußerungen jener Mangel an Besonnenheit, jene Ueberhebung, jene von sich selber trunkene ὕbris, die die Alten zur eigentlichen Achse ihrer besten Tragödien machten.

**478. Der Gang der Handlung** freilich ist vielfach ansechtbar. Zu lang dauert's, bis die beiden Ströme, aus denen sie besteht, zusammenfließen und Karl (im 4. Akt) auf dem Schloß seiner Väter eintrifft; der dritte Akt, der den Höhepunkt bringen mußte, zeigt den Helden passiv und zehrt von der Episode des Kosinsky. Dazu ist der alte Moor von verblüffendem Schwachsinne, und Amalia vollends redet eine Sprache von solchem Ueberschwange, daß wir Heutigen sie kaum verstehen, ja des ohne weiblichen Umgang in einem Internat aufgewachsenen Dichters Wort unterschreiben möchten, daß er Menschen zu schildern sich vermaß, ehe ihm noch einer begegnete. Amalias Ermordung durch Karl ist so unnatürlich wie sie selbst. Dafür sind andre Auftritte, wenn er die Meuterer händigt oder in seiner stolzen Dankbarkeit, trotz inneren Ekels, sich für immer an sie bindet, von hinreißender Gewalt. Man muß die Zähmtheit der vorausgegangenen Stürmer zum Vergleich heranziehen, um den Riesenfortschritt in Schillers dramatischer Diktion zu erfassen. Hören wir einmal, wie in Klingers „Sturm und Drang“, wonach die ganze litterarische Epoche ihren Namen empfing, Wild sich selbst malt: „Es ist mir wieder so taub vorm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existieren, bis

mich eine Hand in die Luft knallte. O Unbestimmtheit! wie weit, wie schief führst du den Menschen! — Um aus der gräßlichen Unbehaglichkeit und Unbestimmtheit zu kommen, mußte ich fliehen. Ich meinte, die Erde wankte unter mir, so ungewiß waren meine Tritte. Alle gute Menschen, die sich für mich interessierten, habe ich durch meine Gegenwart geplagt, weil sie mir nicht helfen konnten. — Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin alles gewesen. Ward Handlanger um etwas zu sein. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und vom inneren Feuer gebrannt. Nirgend's Ruhe, nirgend's Rast. — Seht, so strohe ich voll Kraft und Gesundheit und kann mich nicht aufreiben. Ich will die Campagne hier mitmachen, als Volontär, da kann ich meine Seele ausreden, und thun sie mir den Dienst und schießen mich nieder, gut dann!“

**479. Wirkung.** Schiller hat 1803 dem Verfasser, der längst in St. Petersburg russischer General war, für die „unauslöschlichen“ Zugendeindrücke danken lassen, die er von ihm empfangen habe. Aber wie weit hat er sein Vorbild hinter sich gelassen! Wir können ihn kaum ganz ernst nehmen, wenn er nach dem Muster eines attischen Redners, durch die lärmende Aufnahme der „Räuber“ geängstigt, meinte, sein Werk würde ihm mehr gefallen, wenn es weniger gefallen hätte. Denn seine Proteste gegen Halbheit, Paschawirtschaft, Blutsaugerei, in den Rot Treten der Volksseele kamen ihm aus tiefster Brust und trafen dorthin, woher sie stammten: ins Herz. Gerade die flammende, in deutsche Gegenwart hineinversetzte, soziale Satire ward begeistert

hier, dort mit knirschender Wut vernommen.

**480. Ein Quiproquo.** Man hat sich darüber aufgehalten, daß Karl Eugen den Dichter, als dieser die Heimat besuchte, nicht empfing. Er fühlte sich eben in seinem System widerlegt. Die Worte „Freiheit“ und „Republik“ sind von den „Räubern“ aus ins deutsche Volk eingebracht. Ja man kann sagen, daß Karl Eugen, der Hauptveranlasser jenes dichterischen Borneß, er, der Despot, als Vollstrecker der bekannten „Ironie in der Geschichte“, auch der geistige Urheber unserer ganzen revolutionären Bewegung war, die trotz aller trostlosen Mißverständnisse, aller beklagenswerten Verkennung, Verhöhnung, Verfeindung, Vergeudung von Volkskraft, doch glücklicherweise nicht mit dem Siege von seinesgleichen abschloß, vielmehr in einem größeren und freieren Staatswesen jene tiefe Sehnsucht befriedigen sollte, die so stürmisch alles Edlere erfaßt hatte, was wir heute „liberal“ zu nennen gewohnt sind.

\*     \*     \*

### „Wallenstein“.

**481. Die Zeit.** „Wallenstein“ ist das reifste, formvollendetste, mächtigste dramatische Kunstwerk, das die Deutschen hervorgebracht haben, ein Stück von so gewaltigen Lungen, daß schon das Vorspiel einen halben Theaterabend ausfüllt und der gewaltige Stoff vom Dichter nur in zehn großen Akten zu fassen war. Die hierdurch notwendige Zerteilung zum Zweck der Aufführung verhindert leider die Erkenntnis, wie aus Einem Guß das Ganze sei. Während der Wachtmeister mit dem Trompeter des „Lagers“ beim Melneker sitzt, ist die Herzogin Friedland

mit Thetla und Max Piccolomini von ihrer Reise eingetroffen, giebt Questenberg aufgeregt Ottavio die Eindrücke wieder, die ihm ein Spaziergang an den Zelten der Truppen vorüber erweckt hat; am Nachmittag ist das Gastmahl, bei dem das Dokument untergeschoben wird und der betrunkene Illo alles ausschwaht; Max schmettert sein „Bring ihn zu Bette!“ und in derselben Nacht findet — hier — die Unterredung zwischen den beiden Piccolomini statt, dort befragt Wallenstein die Sterne und empfängt den Schweden Wrangel. Der Morgen findet fast alles noch auf den Beinen; der Abfall der Truppen ist teils um Mitternacht schon erfolgt, teils vollzieht er sich in den Frühstunden; erst am Ende des dritten Aktes von „Wallensteins Tod“ und am zweiten Nachmittag bricht der Feldherr nach dem Abschied von Max mit den ihm treugebliebenen Terzky'schen Regimentern und seinem Genser Oberst Buttler nach Eger auf. Bis hierher sind also knapp anderthalb Tage verlaufen. Die Dauer der Reise von Pilsen nach Eger steht nicht genau fest, dem Dichter hat sich da eine Ungenauigkeit eingeschlichen. Wallenstein, in Eger angekommen und auf den Einbruch der Pappenheimer ins schwedische Lager anspielend, sagt:

„Ein starkes Schießen war ja diesen Abend“; der schwedische Hauptmann aber, der sofort angemeldet wird, sagt zu Thetla, Magens Tod berichtend:

„Heut früh bestatteten wir ihn“, als ob nicht „diesen Abend“, sondern den Abend vorher das Gefecht stattgefunden habe. Das Letzte ist auch viel wahrscheinlicher, denn die Luftlinie zwischen Pilsen und Eger beträgt achtzig Kilometer, die Wallenstein unmöglich an einem

Nachmittag in der Sänfte zurücklegen konnte. Es wird also in seinem Mund wohl „gestern abend“ haben heißen sollen und sein Tod in die dritte Nacht seit Beginn des Stückes zu verlegen sein. Doch macht die Reise selbst keinen dramatischen Einschnitt; was in Eger geschieht, spielt sich in wenigen Abendstunden ab bis zur Katastrophe.

**482. Ungünstige Teilung.** Diesen wichtigen Fortschritt empfinden wir nicht als solchen, weil Schiller, — und leider mit Goethes Zustimmung, — die ursprüngliche Konzeption auseinander riß und um eines mechanischen Gleichmaßes willen, das die Teile nicht auch wog, die inhaltreiche erste Nacht so spaltete, daß der unmittelbare Zusammenhang der Aktion nur dem Lesenden, nicht auch dem Schauenden erkennbar werden kann. Während Oktavio seinen Verrat an Wallenstein übt, Jsolani und Buttler gewinnt, mit Buttler den Unter gang des Helden verabredet, während der geplante Streich des Abfalls vom Kaiser somit schon pariert und die ganze Sache abgemacht ist, erwägt und prüft der Zaudernde noch immer die Stunde zum Wagnis, freut sich glücklich über den günstigen Aspekt, ruft aus:

„ . . . . Jetzt muß  
Behandelt werden, schnellig, eh  
die Glücks-  
Gestalt mir wieder wegfliegt  
überm Haupt —“

Da kommt die erste böse Meldung: sein Unterhändler Segin ist abgefangen, was ihn allein überrascht, was Oktavio und wir mit ihm längst schon wissen. Die grausige Ironie dieser Verknüpfung kommt ganz um ihre Wirkung, weil noch kein Zuschauer jemals den Anfang von „Wallensteins Tod“ unmittel-

bar hinter dem Schluß der „Piccolomini“ sah.

**483. Karl Werder** war der erste, der diesen Zusammenhang wieder aufdeckte. Er hat das Schwergewicht des Ganzen folgendermaßen verteilt gefunden: I. Akt: erster und zweiter der „Piccolomini“; II. Akt: die drei letzten Akte der „Piccolomini“; III. Akt: erster und zweiter des Trauerspiels; IV. Akt: dritter des Trauerspiels; V. Akt: die beiden letzten des Trauerspiels. Er hat auch die Striche vorgezeichnet, die nach Beseitigung der „schönen Stellen“, der undramatischen Reflexionen und Episoden ein Herunterspielen des Ganzen in etwa sechs Stunden ermöglichen könnten, wobei die Deutschen zum erstenmal erfahren würden, welch ein grandioses, einheitliches Kunstwerk sie an „Wallenstein“ besitzen. Aber selbst ein solcher Schauspieler, wie es Fleck für den Titelhelden war, vermöchte wohl kaum die heutige abgemüdete Zuhörerschaft bis in die sechste Stunde hinein zu fesseln, und höchstens einmal für Jubiläen dürfte der Werdersche Plan sich verwirklichen lassen.

**484. Schillerhasser.** Inzwischen haben die Meininger sich das nie genug zu schätzende Verdienst erworben, die Aufführung wenigstens an zwei Abenden hintereinander in Deutschland populär zu machen. Das war eine enorme Geschmacksverbesserung gegen frühere Zeiten, die Karl Werder noch kannte, da „Die Piccolomini“ in Deutschland vergessen schienen, „Wallensteins Tod“ am kgl. Schauspielhaus von Berlin, nach Streichung des ganz überflüssigen ersten Aktes, mit den Worten begann:

„Mir meldet er aus Linz, er  
läge krank,“

und nur das unverwüßliche „Lager“ bei allen möglichen und unmöglichen Gelegenheiten, vor oder hinter Benedit und der Birch-Pfeiffer, bei Schüler- und Studentenfesten erhalten mußte. Auch eine Zeit gab es, da es Mode ward, „Schillerhasser“ zu sein und mit großem Ueberfluß an Ignoranz für die Persönlichkeit des Dichters sowohl als die ganze Kunstweise des „Wallenstein“ unsern größten Dramatiker wie einen abgethanen Ladenhüter zu behandeln, um dafür neuere und würdigere Götter zu verehren. Schiller hat diese von ihm geahnten Widersacher im voraus vernichtet durch die schlagenden Schlußzeilen seines Prologes:

„... Und wenn die Muse heut,  
Des Tanzes freie Göttin und  
Gesangs,  
Ihr altes deutsches Recht, des  
Reimes Spiel,  
Bescheiden wieder fordert, —  
tadelst's nicht!  
Ja, danket ihr's, daß sie das  
düstre Bild  
Der Wahrheit in das heitre Reich  
der Kunst  
Hinüberspielt, die Täuschung, die  
sie schafft,  
Aufrichtig selbst zerstört und  
ihren Schein  
Der Wahrheit nicht betrü-  
g-lich unterschiebt...“

Schiller wußte, was den sogenannten „Naturalisten“ ein ewiges Geheimnis scheint bleiben zu sollen: daß gerade der am natürlichsten klingende Dialog für die Bühne auch am meisten zugerichtet, zur Genußmöglichkeit appretiert worden ist und gerade der aufgeklärte Zuschauer im Theater niemals etwas anderes als Täuschung erwarten wird. Statt daher an dem poetischen Schimmer Anstoß zu nehmen, den der Dichter über die Greuel und Härten des

dreißigjährigen Krieges gebreitet hat, scheint es lohnender, die Frage aufzuwerfen, ob unsere Zeit thatsächlich schon der durchdringenden Menschenkenntnis und psychologischen Feinheit ganz gerecht worden sei, die Schiller in seinem Werk niedergelegt hat.

485. Die Schuld. Besonders ist es der Charakter des Helden, an dem einer oberflächlichen Betrachtung leicht die Hauptsachen entgehen. Denn was so gemeinhin als Wallensteins „Schuld“ in tragischem Sinne aufgefaßt wird: sein Treubruch, sein Verrat am Kaiser, sind von ganz sekundärer Bedeutung, sind leicht zu entschuldigen, sind vom Dichter, obschon sich gewisse Personen des Stückes mit schärfstem Nachdruck über jenes Kapitalverbrechen äußern, so fein motiviert, daß man den Helden durchaus als in der Nothwehr, den Kaiser als den eigentlich Schuldigen betrachten muß. Nein, dies ist nicht der Punkt; auch nicht einmal das von Marx so schön hervorgehobene Herrschtalent Wallensteins, das sich neben dem Kaiser nicht entfalten kann, führt ihn zum Untergang. Seine tragische Schuld liegt ganz anderswo, liegt viel weiter zurück. „In Wallensteins dämonischem Einfall, die Kriegsfurie zur alleinigen Herrin der Dinge zu machen, ihr in die Stätten menschlicher Bildung hinein die Bahn zu brechen in einem Umfang und auf eine Dauer, die auf Verwüstung des ganzen Daseins gehen, — und dies einzig aus der Absicht, um im allgemeinen Verderben für sich selbst zu prosperieren — in diesem Manöver, das eine Welt der Gesittung in die Zustände der wildesten Zeitalter zurückwirft und diese Wildheit zum System macht — durch Erfindung einer Methode, die von genialer Verruchtheit und von ebenso unfehlbarer Wirkung

ist, — darin, in diesem Akt äußerster Brutalität, die nichts achtet als den eigenen rasenden Trieb, vor der es keine Tugend und kein Laster giebt, die alles niedertritt, allem, was Menschen heilig ist im Himmel und auf Erden, allein sich entgegenstellt mit dem nackten Schwert und dem Hohn der Gewaltthat — in dieser Empörung wider den Geist, in diesem Abfall von der Menschlichkeit, dessen Seele der nämliche Wille ist, der den Totschlag in die Welt gebracht — darin liegt der Fluch, der ihn verfolgt, darin zunächst.

Also gerade in dem Frevel, in welchem der Kaiser sein Mitschuldiger ist, ja in welchem auf diesen der schwerste Teil der Verschuldung fällt — darum: weil er der Kaiser ist, und jener Einfall nur zur That wird, weil er ihn annimmt und sanktioniert.“ (Karl Werder.)

486. Die Nemesis. Das ist das Tiefe, das Poetische an der Schiller'schen Auffassung: wie sich dieser neue Attila und Pyrrhus die Zuchtrute selber bindet. Nicht durch den Kaiser fällt er, nicht durch dessen Machinationen und Werkzeuge: er fällt durch die Armee, direkt durch sie, die er geschaffen, und durch die Denkart, die er ihr einzulösen verstand. Die wilde Bande, zu der er den Auswurf aller Völker zusammengesammelt hatte, deren sittliche Verwilderung er braucht, damit „der Krieg den Krieg ernähre“, diese müßte Brutalität, die er selbst kultiviert hat, die wird sein Unglück. Der Schächer Deveroux ist es, der von Wallenstein großgezogene, der ihm aus seinem Eigensten heraus das Todesurteil spricht:

„... Kein Glück mehr?

Ja, Macdonald, da muß man ihn verlassen.“

487. Der Wahn. Nicht bloß

an der strengen Scheidung dessen, „was zur Armee gehört — und was nicht,“ auch an dem neuen Requisitionssystem („der Bauer kann schon wieder geben“) merkt man, daß Schiller nach einem großen zeitgenössischen Modell arbeitete. Wenn wir aus Gordons, des Friedländers Jugendgefährten, Munde hören:

„Ernst über seine Jahre war sein Sinn,

Auf große Dinge männlich nur gerichtet.

Durch unsre Mitte ging er stillen Geist's,

Sich selber die Gesellschaft; nicht die Lust,

Die kindische, der Knaben zog ihn an;

Doch oft ergriff's ihn plötzlich wundersam,

Und der geheimnißvollen Brust entfuhr,

Sinnvoll und leuchtend, ein Gedankenstrahl,

Daß wir uns staunend ansah'n, nicht recht wissend,

Ob Wahnsinn, ob ein Gott aus ihm gesprochen . . .“

so ist das nicht Wallenstein auf der Universität zu Altorf, sondern Napoleon auf der Militärschule zu Brienne. Mit Napoleon teilt Wallenstein auch den Wahn von seinem „Stern“, und es ist für Genießende wie für Schaffende außerordentlich lehrreich, im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe nachzulesen, wie der plumpe soldatische Überglaube Wallensteins sich allmählich unter den Händen des Dichters idealisierte, bis er dazu dient, eine der sympathischsten Seiten an des Helden Charakter: sein Bedürfnis, zu glauben und zu vertrauen, anschaulich zu machen. Vor Oktavio warnen den Verblendeten all seine Freunde, und er mißachtet sie, weil

jener „das Zeichen“ für sich hatte. Vor Buttler warnt ihn die Stimme in der eigenen Brust; diesen Buttler hat Wallenstein einst verraten; und doch, und so notwendig, fällt er ihm anheim. Dann steigert sich in schauerlicher Ironie die Sucht, der dämonische Glaube an seine Notwendigkeit und Unentbehrlichkeit, bis zu völliger Blindheit, die auch der Astrologie nicht mehr bedarf und die einst viel bemühten Sterne aus dem Dienst entläßt.

488. **Max und Thekla.** Richtig ist, daß in den beiden Liebenden des Stückes etwas wie Dünkel ihrer Hoheit und sittlichen Würde „mit der Präension einer heiligen Wahrheit“, mit dem Anspruch auftritt, daß wir ihn gutheißern müssen, sofern wir uns noch zu den „edeln“ Menschen rechnen, und daß er sich schließlich doch als Täuschung, als jugendliche Unreife und Ohnmacht ausweist. Was vor allem einen Charakter tragisch macht, „die Solidität des Geistes“, fehlt ihnen in der That. Nicht bloß weil der prächtig, mit soldatischer Frische eingeführte Max sich plötzlich in Flötentönen über die Segnungen des Friedens ergeht, und zwar reflektierend, ohne jede Naivetät, so wie sich ein volles und heißes Herz niemals ausgedrückt haben würde. Denn das erscheint uns Heutigen wohl als ein Mißgriff des Dichters, während ihn der Geschmack seiner Zeit für „schöne Stellen“ mit Recht dazu geführt haben kann. Auch die Unbescheidenheit, mit der der Kurzsichtige seinen Vater abtrumpft, ist noch nicht das Schlimmste. Wohl aber sein endlicher Entschluß, die Art, wie er ihn faßt und ausführt, wie er mit dem Leben der ihm anvertrauten Pappenheimer spielt, die machen ihn anstößig und sogar verwerflich. Man hat in seinen Abschiedsworten nur eitel Dunst und Phrase finden wollen, als Oberst

und als Mensch erscheint er in gleich übelm Lichte.

„Ihr habt gewählt zu eigenem Verderben,“

sagt Max, als die Pappenheimer ihn fortführen wollen. Aber die Pappenheimer hatten gar nicht daran gedacht, zu wählen. Sie werden nutzlos und ruhmlos an die Schlachtbank geliefert „um Maxens privates Liebesinteresse“, aus einer kindisch erscheinenden Laune eines Kopflosen. Das Regiment hätte sich schon angeführt, diesen pflichtvergessenen Obersten nach der Lützener Schlacht sich zum Führer auszubitten. Zu seiner Pflicht hätten die Pappenheimer ihn abrufen wollen; Thekla selbst habe ihn dazu gehen heißen; warum thäte er es nicht? Dadurch gerate auch sie am Ende in eine schiefe Stellung. Ihre Totenklage:

„Sein Geist ist's, der mich ruft.  
Es ist die Schar  
Der Treuen, die sich rächend ihm  
geopfert“ 2c.

sei nichts als eine Fälschung des Sachverhalts. Vor solchem Lügenzwang, der Armsten aufgenötigt durch die That des Geliebten, müsse ein gesundes Herz starr und kalt werden.

489. **Die Tragik in Max.** Ein Richterspruch von unerbittlicher Strenge. Und doch, sollte Schillers gewiß nicht ungesundes Herz so ganz des richtigen Empfindens bar gewesen sein, als er in Max die Todessehnsucht übermächtig werden ließ? Kann man sich diesen vorstellen, wie er pflichtgetreu, d. h. kaltblütig und gefaßt davon zieht, um mit gesegnetem Appetit und glücklicher Beförderung bei nächster Gelegenheit zum General aufzurücken? Für ihn ist doch auf Erden kein Platz mehr, nachdem die Würfel gefallen sind, und daß Thekla

keinen andern Wunsch hat, als ihm zu folgen, ist mindestens natürlich. Ist Wallenstein dem Schwärmer verleidet und unmöglich durch den Verrat am Kaiser, so ist es der Kaiser ohne Wallenstein ihm doch noch viel mehr. Diesem seines angebeteten Feldherrn und Lehrers selbstgeschmiedete Waffen auszuliefern, wie die andern thun, ist ihm nicht bloß trivial, sondern eine Verleugnung seiner selbst.

„In mir ist's Nacht, ich weiß das  
Rechte nicht zu wählen.  
O wohl, wohl hast du wahr geredet,  
Vater, . .“

diese Verse sollten den Ausschlag geben, denn wer will es bestreiten, daß nur Stumpfe und Minderwertige als Max hier schneller mit einem Entschluß zur Hand gewesen sein würden? Es giebt gar keinen tragischeren Konflikt, als wenn auch dem besten und klügsten aller Menschen nur die Wahl bleibt unter Verfehrtheiten.

**490. Die Pappenheimer.** In dem Augenblick, während dem Bezweifeln so die Welt aus den Fugen geht, kommt nun eine Horde von Banausen und will ihm weismachen, die Sache sei vollkommen einfach. Wir erfahren nichts von der Auseinandersetzung zwischen Max und den Pappenheimern. Der Vorgang ist bildlich angedeutet, wie das die Knappheit des Dramas erfordert. Die Pappenheimer sind da, sie strömen herzu, sie hängen sich an ihren Führer, sie lassen ihn nicht los. Er wird sie fortan um sich haben, sie wollen ihn beaufsichtigen, er muß mit ihnen mit. Sie verlangen, daß er sie fortführe, um Krieg gegen den Vater seiner Geliebten zu machen, gegen ihr theures Haupt seine Waffen zu kehren. Aber wenn z. B. ein Kaufmann sein mit Hilfe des Schwieger-

vaters erworbenes Geld in die Wagschale werfen sollte, um dessen Bankerott und damit den seiner Braut zu beschleunigen, würden wir es dem nicht verzeihen, wenn er sich aufbäumte? Da kann die Braut nachher so edel sich äußern wie sie will; an der Schwere, an der Möglichkeit des Entschlusses ändert das nichts. Doch wie die Helden nicht die natürlichsten sind, die uns fortwährend ihr tiefes Bedauern verraten, den Heldentod nur einmal sterben zu können, so sind umgekehrt jene Heroen der Pflichterfüllung in Gefahr, der Don Quixoterie zu verfallen, wenn nicht gar der simplen Spießbürgerlichkeit täuschend ähnlich zu werden, die sich so schnell entschließt, weil ihre Seelenkämpfe doch nur ein Spiel mit Bleisoldaten, wirkliche ethische Verlegenheiten niemals für sie vorhanden sind.

**491. Die Katastrophe.** Und so ergrimmt denn Max, da ihm der nüchterne Verstand so nah auf den Leib rückt. Fordern diese „rohen Herzen“ (wie sie Thekla später ganz richtig nennt) in ihrem Stumpfsinn das Schicksal so sehr heraus, ihn auch fernerhin als Führer zu beanspruchen, ihn, der doch gezeichnet und dem Untergange geweiht ist, — das sollen sie genießen! . . . Das Licht am Himmel ist ihm erloschen. Nicht so erfolgreich wie der gebenedete Simson, aber immerhin unter den Trümmern des eingerissenen Hauses begräbt er sich und seine Dränger.

„'s ist mißlich, wenn die schlechtere Natur

Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen

Von mächt'gen Gegnern stellt,“

sagt Hamlet.

**492. Schwierige Lösung.** Augen-scheinlich ist es für den Dichter

nicht minder eine technische als für seinen Mar eine ethische Verlegenheit gewesen, sich mit den Pappenheimern abzufinden. Irgendwo mußten die Kürassiere doch bleiben und es läßt sich sehr wohl denken, daß Schiller jene Schwierigkeit auf geschicktere Art gelöst haben würde, wenn ihm Werders Kritik bereits zur Seite gestanden hätte. Daß Mar zu Grunde gehen mußte, war dem Dichter sonnenklar; aber daß wir aus seinem Ende den Eindruck des Erfolg- und Nutzlosen, des Unzweckmäßigen gewinnen, war keineswegs notwendig. Der richtige Mar würde der Welt vielleicht gezeigt haben, was für ein tüchtiger Kriegsmann er sei. Er würde die Schweden aus ihrem Lager herauszulocken gewußt und doppelt so viele von ihnen niedergemacht haben, als von den Pappenheimern fielen. Er hätte das thun können in seiner dreifachen Eigenschaft: als kaiserlicher Offizier, katholischer Edelmann und deutscher Patriot. Es würde ihm auch nicht schwer gefallen sein, diesen Schritt mit den Worten zu motivieren: „Giebt es keinen Ausweg mehr für mich und müssen diese Spakenköpfe durchaus mir folgen, so will ich wenigstens einmal noch meine Pranken in das Fleisch des Landesfeindes schlagen, so tief ich kann.“ Dann würde seine That wie ein scheidender Sonnenstrahl einen Torso, die letzten Lebensstunden Wallensteins beglänzt haben, und der Gedächte hätte noch einmal mit Stolz ausrufen dürfen: „Da kenn ich meine Pappenheimer.“ Die Achtung der Schweden vor dem Gefallenen hätte darum durchaus nicht geringer zu sein, die Thränen seiner Bahre noch immer nicht zu sehen brauchen. Statt dessen muß sich Thekla vorwerfen lassen, daß ihre Abschiedsworte nichts sind, als eine „Selbstpersiflage“.

**493. Schillers Lieblingsgestalten.** Es ist eine hohe Autorität, die sich dermaßen äußert. Vielleicht dürfen wir uns ihr gegenüber um so dankbarer erinnern, daß gerade die Figuren von Mar und Thekla es waren, die den Dichter bei seiner Arbeit festhielten, ihm die Lust gaben, auszudauern, bis der an sich so spröde Stoff zum vollendeten Kunstwerk geläutert und bezwungen war.

\* \* \*

Heinrich v. Kleist:

### „Die Hermannschlacht.“

**494. Der Dichter.** Nahe dem Ufer des schönen Wannsee und manchem andächtigen Berliner Wallfahrer wohlbekannt, liegt der Grabhügel eines der allernüchternsten Menschen, Heinrichs v. Kleist. Als Jüngling gefoltert von der Ahnung seines Genius, aus einem Beruf in den andern fliehend, alles mögliche mit Feuer ergreifend und mit Enttäuschung wegwerfend, seinen Nächsten bald ein Rätsel und bald ein Gegenstand engherziger Vorwürfe, so fuhr er rastlos durch die Welt. Wieland und die Königin Luise gehörten zu den wenigen, die ihn begriffen; seine Zeit verkannte ihn. Er war — der Anlage nach — das größte dramatische Genie, das die Deutschen hervorgebracht haben; doch blieb es ihm nicht vergönnt, seine Kräfte voll zu entfalten; ja er sah nie ein Stück von sich aufführen. In Weimar theilte sein großer Nebenbuhler den „Zerbrochenen Krug“ in drei Akte (!) und bestattete kunstgerecht die also gewonnenen Scherben; das „Räthchen von Heilbronn“ wurde flüchtig im „Theater an der Wien“ versucht; das war alles, was Kleist an dramatischen Erfolgen erlebte, bis un-

stillbarer Ehrgeiz und materielle Not ihn aufrieben.

Aber seine Dichtungen sind auf uns gekommen als Zeugnisse dafür, was er uns hätte sein können, „wäre er hinauf gelangt“. Wenn man bedenkt, daß ein noch nicht Dreißigjähriger, den ein tückisches Verhängnis von jeder Verührung mit dem praktischen Bühnenleben abschloß, eine Komödie von so gedungenem lückenlosem Aufbau und scharfer Charakteristik wie den „Zerbrochenen Krug“ zu schaffen vermochte, — die Idee von einem sublimen Humor überwältigend lustig ersonnen und von einer unfehlbaren Künstlerhand durchgeführt, — so werden wir das bekannte Wort unterschreiben, daß Kleist, nach Goethes Kranz die Hand ausstreckend, den von Schiller ergriff.

**495. Kleist und Schiller.** Das vorliegende Drama zumal hat den Vergleich mit Schillers Dichtweise herausgefordert; denn längst waren „Die Jungfrau von Orleans“ und „Tell“ erschienen, als, wie der alte Körner im Dezember 1808 seinem Sohn aus Dresden berichtete, Kleist „einen Hermann und Barus“ zu bearbeiten begann. Dort sahen wir einen Dramatiker, der sich den Stoff der Volksbefreiung von fremdem Druck sichtbarlich nur deshalb ausgewählt hatte, weil ganz allgemein die Idee solcher Befreiung ihm schön erschien und sein tönendes Pathos an ihr einen ausgiebigen Resonanzboden vorfand. Ein besonderer Grund, das Lied der Erhebung und Vergeltung anzustimmen, lag bei Schiller nicht vor. Noch konnte Preußen sich im fredericianischen Ruhm und Mitteldeutschland, wo er lebte, war intakt, die Reichsidee schwach entwickelt, wenn überhaupt schon von ihm empfunden. Am Rhein aber hatte

man die Nachwirkungen der französischen Revolution gerade in den Mittelklassen, wegen der Zerstörung feudaler Ordnung und der größeren Elbogensfreiheit für den Bürgerstand, als einen Segen jauchzend begrüßt. Ganz anders stellte das Jahr 1808 seinen Dichter. Ihm brannte schon des Vaterlandes Schmach im Nacken und er sang:

„Wer in unzählbaren Wunden  
Jener Fremden Hohn empfunden,  
Brüder, wer ein deutscher Mann,  
Schließe diesem Kampf sich an!“

**496. Der Poet als Agitator.** Es war eine ganz neue Weise. Noch hatte Papa Körner eben erst verlangt, daß die Poesie die Wirklichkeit meiden solle, weil man sich gerade aus drückenden Verhältnissen ins abgelegene Reich der Phantasie flüchten möchte; noch hatte Adam Müller eben erst das große Wort gelassen ausgesprochen, die Poesie habe „durch ihren allmächtigen Zauber besänftigend und heilend“ zu wirken, da ließ Kleist seinen Donnerruf erschallen. Nicht zur Besänftigung, nein um bloßzulegen, zu stacheln und aufzureizen, dazu recht eigentlich ist die „Hermannschlacht“ erdichtet worden. Sie ist der erste, großangelegte, geniale Versuch, die Kunst in den Dienst der Agitation zu stellen, etwa wie in der Zeit unseres sozialpolitischen Völkerfrühlings um 1890 alles, was sich Bühnendichter nannte, auch irgend ein „soziales Drama“ im Pult liegen hatte; alles, was von den jüngeren den Pinsel führte, Gemälde voll krasser Wirklichkeit aus dem Treiben und Leiden der niederen Volksklassen hervorzubringen begann, die Muse nicht bloß der Lyrik, sondern auch der Plastik und der plastischen Phantasie zielbewußt in die Arena der Politik hinabstieg, um sich im Dienst von

Ideen zu üben und praktische Arbeit verrichten zu lernen.

497. **Hermann als Held.** Das Interessanteste an Kleists Versuch war die Erschaffung eines Nationalhelden, so, wie Deutschland ihn damals brauchte. Man wird an Machiavellis „Principe“ erinnert, der auch kein Fürstenidealbild liefern sollte, sondern nur einen solchen Fürsten, wie das damalige Italien seiner für den praktischen Zweck der Befreiung von der Fremdherrschaft benötigte. Friedrich der Große hat die Absicht des großen Italieners mißverstanden, als er seinen „Antimachiavelli“ schrieb, übrigens sich in seinen politischen Handlungen viel mehr nach dem Original als nach der eignen Niederschrift gerichtet. Statt diese beiden Richtungen, die ideale und die praktische zu trennen, hat Kleist sie behufs der Erziehung seines Volkes zu national-politischer Reife, zu vereinen und zu versöhnen gewußt. Der äußerste Radikalismus einer Volksraube, wie sie sich in der sizilianischen Vesper austobte, verbindet sich in Hermann mit der innigen Gläubigkeit eines Naturkinds, das nur im furchtbarsten Drange der Not und Vergewaltigung durch den bösesten Feind sich gezwungen sieht, dessen eigene Künste anzuwenden. Darum hat Hermann, der listige, von Anbeginn das Mißfallen all der deutschen Frauen erregt, die vom Schicksal dazu bestimmt wurden, zeitlebens „höhere Töchter“ zu bleiben, und nun an jede Art von Männlichkeit nur den einen Maßstab des Max aus Schillers „Wallenstein“, und zwar in dessen allerschwächsten Momenten, als absoluten Wertmesser anlegen. Ihnen würde nur ein Hermann gefallen können, der albern wie der tapfere Schill nach Aeußerung der hochherzigsten Tiraden in ein kopfloses

Unternehmen, einen ganz unrühmlichen Untergang hineingerannt wäre. Mindestens hätte Hermann durch die Gewalt seiner Leidenschaft alles fortreißen müssen. Nichts von dem thut er bei Kleist. In weisester Mäßigung macht der Dichter gerade den Helden zunächst zum Retardierenden; er erinnert uns an gewisse preussische Infanterieführer des letzten Krieges, die angesichts einer heranbrausenden Reiterattacke auf das Kommando: „Legt an!“ das Kommando: „Setzt ab!“ folgen ließen, nur um ihre Leute in der Hand zu behalten, sie an Kaltblütigkeit zu gewöhnen und dann aus größerer Nähe das desto wirksamere Kommando „Feuer“ geben zu können. Kein feinerer Zug ward je von Dichtern erfunden als im ersten Akt, wenn die untereinander schon hadernden deutschen Fürsten in Hermann bringen, sich tollkühn vorzuwagen, dessen gleichmütiges:

„Ja, Freund! davon kann kaum die  
Red noch sein. —  
Nach allem, was geschehen, find ich,  
Läuft nun mein Vorteil ziemlich  
mit des Varus,  
Und wenn er noch darauf besteht,  
So nehm ich ihn in meine Grenzen  
auf.“

Im Herzen kochende Wut, bändigt er seine Leidenschaft zur Klugheit, bleibt Herr der Situation, täuscht wie ein Fuchs, um den gierigen Bären sich auf die Deichsel hinauflecken zu lassen, und nur einmal giebt er, gereizt, seinen Gefühlen Luft:

„... Welch ein wahnsinn'ger  
Thor  
Müß ich doch sein, wollt ich mir  
und der Heereschar,  
Die ich ins Feld des Todes führ,  
erlauben,

Das Auge von der finstern Wahr-  
heit ab  
Buntfarb'gen Siegesbildern zu-  
zuwenden! . ."

Es ist das prophetische Vorwort  
Kleist's an den unnützen, schädlichen,  
im nächsten Jahr ausgeführten Zug  
des Majors v. Schill von Berlin  
nach Stralsund. Im übrigen darf  
man Hermann's Beteuerungen:

" . . . Meine ganze Sorge soll  
Nur sein, wie ich nach meinen  
Zwecken  
Geschlagen werd . ."

nicht buchstäblich nehmen. Es ist  
etwas dem Verzweiflungskampf der  
Buren Aehnliches, was er plant.  
Schritt vor Schritt will er das  
Land seiner Väter verlieren, über  
jeden Waldstrom im voraus sich  
goldne Brücken bauen, in jeder  
Mordschlacht an die Rückzugslinie  
denken, um — vielleicht nach Jahren  
— auf einem Grenzstein mit den  
letzten Freunden unter einer Wodans-  
eiche zu fallen. Aber wenn die Für-  
sten ihm spöttisch einwenden:

"Auf diesem Weg nicht eben kommst  
du weit,"

so folgt sein sinnendes;

"Nicht weit? hm! — Seht, das  
möcht ich just nicht sagen.  
Nach Rom, — ihr Herren Dago-  
bert und Selgar! —  
Wenn mir das Glück ein wenig  
günstig ist."

**498. Gleichnisse.** Abgesehen von  
dieser einen Stelle, an der er die  
Maske lüftet und sich für wenige  
Sekunden von seinem Temperament  
zu einer Aussprache fortreißen läßt,  
hat diese Selbstbezwungung, dieses  
Gebändigte in ihm, etwas Furcht-  
bares zugleich und Rührendes. Wo  
ist die vielbesungene deutsche Treue  
hin? Wie verschlagen, wie falsch

kann dieser Deutsche sein, wenn ihn  
das Schicksal zur schrecklichsten Wahl  
stellt! Wie fühlen wir uns in jene  
Zeit zurück versetzt, als deutsche  
Männer Verschwörer werden muß-  
ten, heucheln und lügen, dem Vater-  
lande zulieb, als sie auf dunkeln  
Wegen sich nächtlings Bottschaft zu-  
trugen und die Franzosen über die  
Zahl der Wehrhaften im Lande ge-  
schickt zu täuschen lernten, bis endlich  
der alte französische Gesandte am  
preussischen Hof noch in der zwölften  
Stunde nach Paris berichtete: Alles  
sei ruhig; niemand denke an Em-  
pörung. Kleist hat jenes unver-  
geßliche Frühjahr nicht mit erleben  
dürfen, er schrieb sein Stück schon  
1808. Wie kommt es doch, daß  
Zug für Zug aus dem Befreiungs-  
krieg vorweggenommen scheint? Wie  
kommt es, daß jener Ventidius  
Carbo am Vorabend seines Todes-  
tages dem Varus rühmt:

"In einem Hämmling ist, der an  
dem Tiber graset,  
Mehr Lug und Trug, muß ich  
dir sagen,  
Als in dem ganzen Volk . .?"

Gerade für uns Nachlebende, die  
an der Hand der Geschichte ver-  
gleichen können, wie sich alles so  
schön erfüllt hat, was ein unsterb-  
licher Dichter mit seinem Geister-  
auge sah, gerade für uns liegt ein  
unnennbarer Zauber darin, die Ent-  
wicklung der ganzen Allegorie bis  
ins einzelne zu verfolgen. Wer  
dächte nicht an Napoleons russischen  
Feldzug von 1812, sobald das Heer  
des Varus in die Sümpfe gelockt ist  
und man den Verlorenen stöhnen hört:

"Rom, wenn, gebläht vom Glück,  
du mit drei Würfeln doch  
Nicht neunzehn Augen werfen  
wolltest!!!"

Wer dächte nicht an die Krönung  
von Versailles, wenn im letzten

großen Schlußbild Hermann nach Marbods Verzicht, von den Fürsten auf den Schild gehoben wird, als Führer Deutschlands? Wer dächte endlich nicht an die alte dämonische deutsche Uneinigkeit, wenn kaum nach gewonnener Befreiung auch der leidige Bruderzwist, der „Partikularismus“ sofort wieder aufblüht? Das historische Ende Hermanns entspricht ja dieser dichterischen Erfindung. Dennoch hat jeder Lesende oder Schauende die feste Ueberzeugung: Wenn ein Deutscher wie Hermann überhaupt möglich und dazu fähig ist, im Dienste des Allgemeinwohles sein Temperament derartig zu beherrschen, den schwersten Sieg, den Sieg über sich selbst, zu erringen, bis er vor einem Rival die stolzen Kniee beugt, ihm seine Söhne als Weiseln schickt, ja sogar, das Hehre und Höchste vor Augen, sein Eheglück in die Schanze schlägt, um eines politischen Vortheiles willen, so muß diese Ueberlegenheit in irgend einem „revenant“ früher oder später zum Siege führen, sei es im Freiherrn v. Stein, sei es in Otto v. Bismarck.

**499. Thus'den.** Mit der zweiten Hauptperson, Thusnelda, hat Kleist aber noch seine ganz besondern Absichten gehabt. Das breit ausgeführte Spiel zwischen ihr und Hermann bringt viel Farbenglanz, viel warme Poesie in das Stück hinein, und wenn von Brahm richtig bemerkt wurde, wie dürftig die Handlung sein würde, wenn man sich diese Partien hinwegdenkt, so kann man ebenso gut sagen: Wie groß war die Kleistische Kunst, durch Entwicklung der vorhandenen Züge und freie Zuthat den Eindruck dramatischen Reichthums zu erwecken. Thusnelda, während ihr Gatte den Landesfeind bezwingt, hat im eigenen Herzen eine Teutoburger Schlacht

zu schlagen. Denn das nationale Empfinden der deutschen Frau war früher, aus historischen Gründen versteht sich, ein wunder Punkt, und auch Kleist hatte in einem bekannten Brief Beschwerde zu führen über die „Weiberchen“, die sich durch die glatten Manieren des Erbfeindes fangen ließen. So läßt er den jungen römischen Gleißner Venti-dius Carbo Thusnelden eine Locke abgewinnen, für die Kaiserin als Probe von der bald zu erwartenden kompletten Perücke. Thusnelda, geschmeichelt, nimmt die Huldigungen dieses Hoflieferanten ernst und bittet in der Schicksalsstunde den Gatten innig um das Leben dieses Einen. Er kann es ihr nicht ersparen, die schwere Schule peinlicher Ernüchterung durchzumachen. Sie merkt zu spät, daß sie, um einen treffenden Ausdruck aus dem „Räthchen von Heilbronn“ anzuwenden, „ihr Gefühl in eine Pfütze geworfen“ habe. Ihr Frauenstolz ist so tief gedemüthigt und ihre Natur so kraftvoll, daß sie erbarmungslos auf Rache sinnt. Der Dichter läßt sie handeln, wie zwar 1813 kaum Eine Deutsche unter ähnlichen Umständen würde gehandelt haben, wie er aber wohl wünschte, daß sie zu handeln fähig gewesen wären, und zugleich so, wie es bei einer urwüchsigem Barbarin in der Stunde des Zornes natürlich: sie liefert den Venti-dius einer hungrigen Bärin zur Umarmung aus. Hiermit ist der Thusnelda Entwicklung beendet: der Dichter gönnt ihr im Verlauf des Dramas noch ganze sieben Worte.

**500. Abgelehnt.** „Die Hermannschlacht“ ist dasjenige Kleistische Drama, dem auch der Uebellwollende noch nicht im Stande gewesen ist, jene „Krankhaftigkeit“ nachzusagen, die eine Zeit lang bei der deutschen Kleistkritik eine Art

von fixer Idee zu werden schien. Gerade die Führung der Thuesnelde beweist es, daß, wenn überhaupt ein Vorwurf, so viel eher der einer allzu brutalen Gesundheit gegen unser Stück zu erheben wäre; indessen hat's von jeher auch Stimmen gegeben, die es nicht anders zu nennen wußten als „groß und schön wie die Natur selbst“. So beschaffte Kleist am 1. Januar 1809 seine Dichtung an den österreichischen Patrioten H. J. v. Collin, der zum Burgtheater in guten Beziehungen stand. Er trug sich mit der sichern Hoffnung, dort zu Worte zu kommen; um so bitterer empfand er die Enttäuschung der Ablehnung. Nicht einmal der Druck des Dramas schien möglich; das Manuscript lief heimlich, in wenigen Abschriften, in Dresden um. Das Motto, das kein Empfindender ohne Schmerz lesen kann, ist damals dem Werk entstanden:

„Wehe, mein Vaterland, dir! die  
Leier zum Ruhm dir zuschlagen,  
Ist, getreu dir im Schoß, mir,  
deinem Dichter, verwehrt.“

**501. Ungunst der Zeit.** Aber auch nach dem Tode des Sängers rührte sich keine Hand, diesen machtvollen Versen Stimme zu geben. Wie war das möglich? Die Ansicht, daß, wenn irgend eine Zeit der Dichtung freudige Empfänglichkeit hätte entgegen bringen müssen, dieß die Zeit ihrer Entstehung gewesen sei, wird noch jetzt von hervorragenden Kritikern aufrecht erhalten, ja es wurde vor einem Jahrzehnt, gelegentlich der Auf-  
führung am „Deutschen Theater“ ausgesprochen, daß wir seit 1870 nicht mehr in der Lage seien, die Stimmung des Stückes „unmittelbar zu verstehen“, wir Heutigen vielmehr die wunderliche Aufgabe hätten, „das hohe Lied des Hasses“

um seiner poetischen Pracht willen in der Laune des Siegers zu genießen. Gerade hier freilich scheint ein Irrtum vorzuliegen, in den Hoffnungen des Dichters, seiner tragischen Verkenntung der Zeitumstände nicht minder wie in der nachträglichen Kritik seines Werkes. Denn wenn je ein Geschlecht ungeeignet war, die Verheißung, die in der „Hermannschlacht“ liegt, mit willigem Ohr aufzunehmen, so war es das preußische von 1808, ein Jahr nach dem Frieden von Tilsit. Der Staat Friedrichs des Großen lag in Trümmern, und so mächtig der Reiz, den die Schlacht von Jena gesetzt hatte, in diesen zähen norddeutschen Naturen auch an-  
schwell, so kampfesmutig und todesbereit alle edleren Preußen waren, so wenige wagten es, auch wirklich schon zu hoffen. In diesen Tagen würde es jedem gesund Empfindenden wie Prahlerei erschienen sein, sich an patriotischen Hochgefühlen öffentlich zu berauschen, und so war es das Unglück Kleists, daß alle andern Freiheitsdichter mit dem Jahr 1813 einsetzten, von der Zeit emporgehoben, aus der Zeit schöpfend auf die Zeit wirkend, nur er, der Gewaltigste, zu früh begann.

„Und stärker rauscht der Sänger  
in die Saiten,  
Der Töne ganze Macht lockt er  
hervor,  
Er singt die Lust, fürs Vaterland  
zu streiten,  
Und machtlos schlägt sein  
Ruf an jedes Ohr.“

So klagt der Dichter in seinem Abschiedslied. Er fühlte schneidend nur die Thatsache seines Mißerfolges, und er war zu stolz, um viel nach Trostgründen zu suchen, aber soviel ist gewiß, wäre die „Hermannschlacht“ 1808 oder 1809 in Berlin aufgeführt worden, sie

würde die Katastrophe des Dichters eher beschleunigt haben. An eine „ungeheuere“ Wirkung war gar nicht zu denken. Gerade die patriotischen Zuschauer würden sich beschämt und mißbilligend davon geschlichen haben, geleitet von jener Keuschheit des Mutes, die Kleist an seinem Hermann, der lieber die „finstere Wahrheit“, als „buntfarbige Siegesbilder“ anschauen wollte, so wohl verstand, die den Deutschen, früher, im Siegeslauf nicht verließ, wieviel weniger in seinem Fall. Gutzfeldt, in seinen Erinnerungen an den Prinzen Friedrich Karl, erzählt, wie der Feldherr im letzten Kriege vor einer Schlacht durch ein Bivak geritten sei, wie die Soldaten sich an den Weg gedrängt und ihm zugejubelt hätten. Der Prinz hielt, rief in barschem Ton: „Schreit Hurrah, wenn wir gesiegt haben!“ — und ritt weiter. Die Stimmung für die „Hermannschlacht“ begann daher nicht früher als mit dem „Aufruf an mein Volk“, — wenn niemand mehr ins Theater ging. Sie schlug in hellen Flammen auf nach dem Krieg von 1870/71; als das Bewußtsein gethaner Pflicht es dem Deutschen erlaubte, sich auf Kosten eines übermütigen, aber geschlagenen Feindes gütlich zu thun. Damals errang das Berliner „Nationaltheater“ zum erstenmal in deutschen Landen mit der „Hermannschlacht“ einen rauschenden Erfolg. Deshalb ist es aber auch falsch, behaupten zu wollen, daß nur zertretene und gedemütigte Völker ein solches Stück „unmittelbar“ verstehen könnten; ganz im Gegenteil — bis in die feinsten Nerven mit Entzücken genießen und nacherleben kann ein solches Stück nur eine gefestigte Nation, voller Selbstachtung, im Gefühl ihrer Kraft.

502. Aufführungen. Dem Na-

tionaltheater folgten die Meininger, ihnen Herbst 1888 das Deutsche Theater zu Berlin, dieses endlich im Besitz eines jugendlichen Helden (Pittschau), der in seiner riesigen Gestalt, in seinem schmetternden Organ, in seiner läppisch-humoristischen Grazie, in seinem ganzen blonden-blauäugigen Wesen für die Rolle des Hermann wie geboren schien und in Maria Ortwin eine ebenso schöne und hochgewachsene, als kongeniale Partnerin fand. Niemand, der jene Vorstellungen miterlebte, wird sie vergessen, jedem mußte das Herz aufgehen beim Blick in die altdeutsche Welt. Wenn die rheinischen Fürsten zum erstenmal austraten, prächtige, poetische Gestalten, — wie ihnen die mächtigen Geierflügel vom Helm aufragten, — wo war es doch, daß man sie zum letztenmal gesehen hatte? War es nicht, als französische Berichterstatter vom Leichenbegängnis Kaiser Wilhelms staunend nach Hause schrieben von „diesen Menschen mit den ungeheuren Leibern“, die in Reih und Glied durch unsre Straßen ritten, mit wunderbaren Adlern auf den Häuptern, „qui ont l'air de s'envoler?“ Es sind dieselben, die schon die Teutoburg umflatterten; wie wenig hat sich unser Volk doch verändert; wie reden überall, wenn man sie nur hören will, die Zungen einer jetzt zweitausendjährigen Vergangenheit! Und dann wieder die Scene, wo das Heldenpaar vor seiner Burg im Schatten alter Linden und Eichen hingestreckt, gleich einem Paar tändelnder junger Newfoundlandler, mit drolliger Anmut sich neckt, — wo Hermann, der schon in Rom war, seinem Naturkinde die Perücken der römischen Damen schildert und die tiefe Verachtung ahnen läßt, in der der Römer die Germanen gleich andern Pelztieren hält, bis Thus-

chen gegen die Römerinnen, die lieber goldblonde als schwarze Flechten hätten, trotzig ausbricht:

„Wenn sie mit hübschen nicht begabt,  
So mögen sie mit schmutz'gen sich behelfen!“

Hermann aber, nachdem er ihr immer noch mehr zugesetzt hat, lachend ruft:

„Nun wird ihr bang um ihre Zähne und Haare!“

— welcher ein untäuschbarer, weltüberwindender Humor spielt in dieser anscheinend so schelmischen, im Grunde so tiefsinnigen Laune, in dem Versuch, einer Deutschen auf Umwegen so etwas wie Rassegefühl und Patriotismus einzuslößen!

**503. Vornehme Charakteristik.** Und doch hat das Werk der poetischen Schönheiten so viel, daß man sich hüten muß, sie unter der Wirkung dieses eigenartigen nationalen Zaubers zu unterschätzen. Wie würdig z. B. erscheinen die Feinde, voll Kraft und getragen vom Stolz auf ihre Kultur und ihre Siege! Es ist keine Schande, solchen Feinden zu erliegen, es ist ein Ruhm, sie zu überwältigen, man haßt sie, man verachtet sie nicht. Wie vornehm ist hier Kleist als Künstler, wenn er, weit entfernt, aus Varus einen blindwütigen, schwarzbärtigen Tyrannen im Stil eines Geflügels zu machen, ihm jenen Zug ahnungsvoller Schwermut giebt, die trotz aller Energie der Heerführung in den Sümpfen des Waldes der Unheil weissagenden Alraune nachzusetzen verbietet:

„... Laßt, laßt!

Sie hat des Lebens Fittig mir  
Mit ihrer Zunge scharfem Stahl  
gelähmt! ...“

**504. Ein patriotisches Feststück.** Und wie verschwinden andererseits,

verglichen mit der knirschenden, wühlenden, vaterländischen Leidenschaft, die in der „Hermannschlacht“ endlich einer wilden Flamme gleich emporschlägt, all die lieben Klippsachen aus Theodor Körners „Leyer und Schwert“. Hoffen wir, daß wenigstens die spätere Nachwelt ihrem — der Natur nach — größten Dramatiker erkenntlich werden lerne. Noch im heiligen Frühling von 1813 schien niemand eine Ahnung zu haben, daß das mächtigste poetische Wort für jene Zeit der Erhebung von einem Dahingegangenen längst gesprochen worden war. Eine schwere Ehrenschild hat unsere Nation ihrem kraftvollsten und feurigsten patriotischen Sänger abzutragen; sie wird sich selber nützen, wenn sie sich angewöhnt, für ihre höchsten Festtage die Aufführung der „Hermannschlacht“ in Andacht und mit auferlesenen, lang vorbereiteten Kräften zu begehen.

\* \* \*

### „Prinz Friedrich von Homburg.“

**505. Preußen 1810.** Die Frucht des gänzlichen Mißlingens der agitatorischen Absicht, die Kleist in dem Aufruf „Germania an ihre Kinder“ und in der „Hermannschlacht“ verfolgt hatte, war eine Mäßigung zu reinerer Künstlerschaft. Der Dichter hatte, mit kriegerischen und politischen Plänen, ja sogar mit einem Attentatsversuch gegen Napoleon sich tragend, den Zusammenbruch der letzten patriotischen Hoffnung im österreichischen Feldzug von 1809, hatte die Schlachten von Aspern und Wagram aus der Nähe miterlebt und war dann, mühsam zur Fassung sich emporringend, in die Heimat zurückgekehrt. Zu großgesinnt und zu stark, um über dem allgemeinen Unglück das eigene:





sich von seiner Nation abgelehnt zu wissen, nicht noch einmal verschmerzen zu können, und all seine Kräfte für die gute Sache von neuem mobil machend, fand er ein ganz anderes Preußen wieder, als dem er vor zwei Jahren den Rücken gewendet hatte. Die große Reform des Stein-Hardenbergschen Emanzipationsediktes: die Freigabe bürgerlicher Gewerbe an den Adel, die Freigabe der Veräußerung von Rittergutsbesitz an Bürgerliche, die Befreiung der Hörigen aus der Leibeigenschaft, der zu so schönem Gelingen bestimmte Plan, durch geistige Güter zu ersetzen, was an materiellen verloren worden war, die Vorbereitung der Berliner Universität, die Gründung der soldatischen Disziplin auf größerer Selbstachtung des Einzelnen statt auf dem Korporalstod, die mit der „Rückfreiheit“ zugleich begonnene Einführung der allgemeinen Wehrpflicht unter Hinzuziehung des gesamten Bürgerstandes für die Offizierstellen, — das alles hatte den Gemütern einen Anstoß sondergleichen gegeben; überall war Trieb und Ernst.

**506. Der „Eugendbund“.** In der „Hermannschlacht“, in der Aufwallung seiner das Ziel überschießenden patriotischen Leidenschaft hatte der Dichter gewisse Wichtigthuer ausgehöhnt:

„Die Schwäher, die! . . . Laß sie  
zu Hause gehn!  
Die schreiben, Deutschland zu be-  
freien,  
Mit Chiffren, schicken mit Gefahr  
des Lebens  
Einander Boten, die die Römer  
hängen,  
Versammeln sich um Zwieliht, —  
essen, trinken,  
Und schlafen, kommt die Nacht,  
bei ihren Frauen . . .“

Jetzt sah er, wie neben jenem mehr

theatralischen ein viel wirksamerer Geheimbund alle Tüchtigen des Landes umfaßte, daß dieses Preußen immer noch jeder Anstrengung wert war, und seinen Ruhm zu singen, schien ihm ein schöner, heiliger Beruf. Hatte es nicht glücken sollen, war es gar unmöglich gewesen, die ganze Nation zu einem maßlos wilden und grimmigen Verzweiflungskampf zu entflammen, nachdem er ihr in Hermann ein Vorbild höchster politischer Klugheit aufgestellt und jedermann mit dieser Klugheit zu sättigen versucht hatte, — vielleicht brauchte man die Leyer nur ein wenig milder zu stimmen, um alle Gemüther desto gewisser zu erschüttern. Dieser Absicht verdankt der „Prinz von Homburg“ sein Entstehen.

**507. Der Konflikt.** Schon in seinen Potsdamer Leutnantstagen hatte Kleist in einem bekannten Brief an seinen treuen Frankfurter Lehrer geklagt, daß es ihm oft allzu schwer geworden sei, zu entscheiden, ob er als Mensch oder als Offizier handeln solle und daß dieser Zwiespalt ihn unaufhörlich gemartert habe. Es ist der Zwiespalt, den auch Hans Rudorff des „Rosenmontags“ empfindet, der Zwiespalt, an dem schon unzählige junge Offiziere zu Grunde gingen und den Heinrich v. Kleist noch wenige Jahre zuvor im Sinne des Jchs mit leidenschaftlicher Bejahung eines unbeschränkten Subjektivismus entscheiden haben würde. Inzwischen mag er dem Problem des „Kampfes mit dem Drachen“ und dem Konflikt zwischen Neigung und Amt, der einen Max Piccolomini in den Tod führte, weiter nachgesonnen, die eigenen harten Schulen, die er durchlief, mögen ihn reifer, einsichtiger und gerechter gemacht haben. So gönnt er beiden, den Forderungen der eigenen Brust wie der Allge-

meinheit, diesmal ihr Recht, und indem er einen stürmischen, hochbegabten, noch unbändigen Jüngling einem großen Hohenzollern und ersten Diener seines Staates gegenüberstellt, läßt er jenen zu einem tieferen Sinn für die Pflicht sich in schwerer Gewissensnot entwickeln, während er diesen zu einem schönen Nachgeben an menschliches Fühlen, zu wahrhaft großer Herrschermilde zu bewegen weiß.

**508. Den Stoff** entnahm der Dichter einer alten, am Ort haftenden Sage, die Friedrich der Große, das Fehrbelliner Schlachtfeld besuchend, sich erzählen ließ und seinen Brandenburgischen Denkwürdigkeiten einverleibte. Dort fand Kleist dem Großen Kurfürsten folgende, gegen seinen zu früh losschlagenden Feldherrn gerichtete klingende Sentenz in den Mund gelegt: „Nach der Strenge der Kriegsgesetze hättet ihr den Tod verdient; aber Gott würde es nicht gefallen, wenn ich meine Lorbeeren mit dem Blut eines Fürsten besleckte, der eins der vornehmsten Werkzeuge meines Sieges gewesen ist.“ In Wirklichkeit hatte Prinz Friedrich von Homburg, ein Stelzfuß mit der dritten Frau und im ganzen elf zu versorgenden Kindern, eine wesentlich andre Differenz über sehr reale Dinge mit dem Kurfürsten gehabt, über Kriegslohn und Kriegsbeute („einige extraordinair Ergöpflichkeit“). Indem der Dichter diesen alten Haudagen idealisierte, that er sofort ganze Arbeit: er wob in seinen Helden nicht bloß den Ehrgeiz nach kriegerischem Ruhm, sondern die eigene dichterische Sehnsucht nach unvergänglicher Leistung und Unsterblichkeit, nach einer großen, instinktiv vollbrachten That, mit Krönung herrlichen Gelingens aus der Hand der Einziggeliebten hinein.

**509. Ein Traum.** Welcher junge

Feuerkopf hätte so wohl niemals geträumt? Der Earl of Beaconsfield nennt einmal den schönsten Augenblick im Leben des Mannes: wenn er die angebetete Frau darüber betrifft, wie sie die Rede nachliest, die er tags vorher im Parlamente hielt. Kleist, einer solchen Prosa fremd, läßt den Prinzen die Stufen hinansteigen, während auf schimmernder Höhe die Gewährung in der holdesten Gestalt, den Lorbeerkrantz in Händen, ihn erwartet. Da tönen harte Worte des Versagens. Wie ein Berg, der nur für einen Augenblick seine Pracht geöffnet hatte und von dem wir die zwingende Zauberformel noch nicht wissen, schließt sich die selige Pforte, das Licht verschwindet, und dem enttäuschten Ohr hallt es noch lange nach:

„Im Traum erringt man solche Dinge nicht!“

**510. Einführung.** Welch ein wunderbar poetisches Bild am Eingang unseres Stückes: dieser im Mondlicht schwärmende Nachtwandler, der uns in wenigen starken Zügen das ganze Geheimnis seiner Seele verrät. Man muß verwandte Erfindungen zum Vergleich heranziehen: den träumenden Just am Beginn der „Minna von Barnhelm“, den träumenden und im Traum ausschweifenden Masham im Scribischen „Glas Wasser“, um den Reichtum unsers Dichters ganz zu würdigen. Es ist von Otto Brahm fein bemerkt worden, wie Kleist niemals weltfreudiger gewesen sei als hier, wie ein verklärender Glanz auf allen Dingen zu ruhen scheine. „Wie Morgenduft, wenn in den Bergen die Sonne heraufkommen will, weht es uns an“; der natürliche Fluß, die Mühelosigkeit, in der das Gedicht entstanden sein muß, ist auf seine Gegenstände

übergegangen. Alles erscheint leichter, wie von irdischer Schwere befreit, nur daß, während wir in einer idealen Welt zu leben glauben, eine unablässige Detailmalerei uns das Gefühl der Wirklichkeit erhält: in die frühe Parole, während im selben Raum von den hohen Herrschaften die Morgenschokolade genommen wird, dröhnt schon von fern der Kanonendonner der Vorhut; an der einen Ecke des alten Kottwitz, die der Kurfürst erwähnt, formt sich uns das ganze Antlitz des Mannes.

**511. Höhepunkt.** Im raschen Aufstieg führt der Dichter seinen Helden empor. Die Schlacht ist geschlagen und — trotz der mißachteten Order — gewonnen. Die falsche Nachricht von des Kurfürsten Tode hebt den Sieger jetzt auch zum Schützer der Kurfürstin und Nataliens empor. Auf seinen Schultern scheint alles zu ruhen, und des Herzens seiner Angebeteten sicher läßt er sich zur *ûbers* fortreißen, läßt sich den Ausruf entschlüpfen:

„ . . . O Cäsar Divus!

Die Leiter setz ich an, an deinen Stern.“

**512. Die Umkehr folgt.** Der Kurfürst nimmt dem Sieger den Degen ab und schießt ihn in Arrest, des Kriegsgerichtes zu warten. Kleist hat der Enttäuschung des aus allen Wolken Fallenden schneidende Accente verliehen; aber er that mehr als das: er hat ihn mit derselben Energie, mit der er ihn emporführte, auch stürzen lassen, in Abgrundstiefen. Es ist natürlich weit mehr als die bloße „Todesfurcht“, was den Aermsten zusammenbrechen läßt, — diese Art Furcht hat der Krieger ja nie gekannt; — es ist vor allem der Fehlschlag aller zu hoch gespannten Hoffnungen, was dieses noch nicht ganz gefestigte Herz in fürchterlichem Rückschlag

niederwirft. Da tritt die schauerliche Wirkung des frisch ausgehobenen Grabes, das „morgen sein Gebein empfangen soll“, auf die Sinne eines Phantasiebegabten in grauenhafter, erbarmungsloser Realität hinzu, und die tiefste menschliche Erniedrigung ist fertig.

**513. Absturz.** Wir müssen die Großartigkeit dieses künstlerischen Kontrastes zwischen Siegesjubiläum und sterblicher Nichtigkeit bewundern; in der gesamten Weltliteratur hat Kleist, was strenge Logik der Einbildungskraft anlangt, vielleicht nur Einen Rivalen gehabt: Jonathan Swift, als er die Verhältnisse des Zwerg- und des Riesenlandes ausmaß. Diese Logik läuft atemlos ans Ende der Dinge und ist außer Stande, weder uns noch ihren Geschöpfen etwas zu erlassen. Aber so sehr wir sie bewundern: den Erfolg des Stückes hat sie geknickt. Den Zeitgenossen hat der Prinz von Homburg um dieses einen Zuges willen, wenn er leben und „nichts als leben“ möchte, so sehr mißfallen, daß sie für alle andern Schönheiten der Dichtung kein Auge mehr hatten, weder für die gesättigte Charakteristik des Kurfürsten noch des märkischen Reiterobersten Hans v. Kottwitz, nicht für die Entwicklung Nataliens und die zarte Führung der beiden Liebenden, noch für die Emporrichtung des Gesunkenen zu fester Männlichkeit. Vom Kurfürsten zuletzt zum Richter in eigener Sache gemacht, will er dem als gerecht erkannten Wahrspruch todesmuthig seinen Lauf lassen. Dennoch verlangte die Zeit nach etwas anderem als diesem „wächsernen Achill“. Die Kleist'sche Naturtreue, die aller Konvention abhold, stets aus dem Vollen und aus dem Neuen schuf, zu begreifen, war man noch nicht gerüstet; späte Enkel der Berliner Kritik erst haben sie in ihre

Ehren eingesetzt. Der sieben Fuß hohe Seefönig Arinbiörn und der fromme Rede Otto von Trautwangen, makellose Helden in romantischer Beleuchtung, wie Fouqué im „Zauberring“ sie vorführte, waren nach dem Geschmack der damaligen Preußen. Die Aufführung im Palais des Fürsten Radziwill, auf die dem Dichter Hoffnung gemacht worden war, scheint niemals stattgefunden zu haben, und das Hohelied des Brandenburgertumes blieb von denen, für die recht eigentlich es gesungen ward, unvernommen.

#### 514. Laube und Julian Schmidt.

Lang hat es dann gedauert, bis (1828) die Königl. Preussische Hofbühne sich entschloß, den Versuch einer Aufführung zu wagen. Noch Heinrich Laube war der Prinz von Homburg dann „zu somnambül“. Er ahnte wohl gar nicht, daß hier ein Dichter mit ganzer Rücksichtslosigkeit nur die eigene, geheimnisvoll webende Natur der Menge entblößt hatte. Die Neigungen, die Hilfsmittel beider, des Autors und seiner Geschöpfe, sind ja bis ins einzelne dieselben, und um nur ein Beispiel anzuführen: wer von allen, die sich in des Dichters Leben vertieften, könnte wohl die verzweifeltsten Worte des Verurteilten lesen:

„Ich will auf meine Güter geh'n  
am Rhein,  
Dort will ich bauen, will ich  
niederreißen,  
Daß mir der Schweiß herabtriest,  
säen, ernten . . .“

ohne dabei an das bekannte Schweizer Idyll des Rastlosen zu denken, als er ganz „ein rechter Bauer“ werden wollte? Schlimmer noch als Laube ist Julian Schmidt mit dem Werke umgesprungen, indem er die Ansicht verfocht, daß „eine bloße

Zerstreutheit“ als Motiv für die vom Wege der Pflicht abirrende Haltung des Ungefügigen das ganze Stück in seinen Grundvesten erschütterte und den Austrag des Konfliktes schädige. Dieser alles um sich her vergessende, dem höchsten Ideal des Ehrgeizes nachjagende Gedankenflug eines Verliebten „eine bloße Zerstreutheit“!! Nataliens Handschuh, der da plötzlich vermisst wird und dessen Zwilling er in Händen hält, aus dem Traum in die Wirklichkeit hineinreichend, die magische Kette des Beweises schließend, daß Träume zur Wahrheit werden können, die selige Zuversicht, die den Erschütterten durchrieselt, ihn wie berauscht, ihn gegen den Wortlaut der trockenen Order, die verlesen wird, taub macht, bis er nur noch die eine Sentenz: „doch dann wird er Fanfare blasen lassen“ gleich einem Vorklang des herrlichen Sieges festhält, — in der That, man mußte so nüchtern wie Julian Schmidt sein, um dieser feinen poetischen Erfindung so ganz und gar Alleschuldig zu bleiben. Julian war gewiß weder verliebt noch taub, als er urteilte. Er kann, als des Prinzen Jubelruf an sein Ohr scholl:

„Nun denn, auf deiner Kugel,  
Ungeheures,  
Du, dem der Windeshauch den  
Schleier heut'  
Gleich einem Segel lüftet, roll'  
heran;  
Du hast mir, Glück, die Locken  
schon gestreift:  
Ein Pfand schon warfst du im  
Vorüberschweben  
Aus deinem Füllhorn lächelnd  
mir herab . . .“

er kann eben nur eines gewesen sein: zehnmal so „zerstreut“ wie der Held unsers Schauspiels auf der Parole vor der Schlacht von Fehrbellin. —

**515. Des Dichters Ende.** Sollen wir wirklich noch darüber erstaunen, wenn die herbste Enttäuschung, die der Dichter erlebte, auch seine letzte war? Es giebt ihrer, die das heute noch thun und ihn der Feigheit bezichtigen, nur weil er nach jener am wenigsten verdienten Ablehnung sich keine Aufgaben mehr wußte. Jedes Feld der Poesie hatte er angebaut, auf jedem nach unsern heutigen Begriffen Vorzügliches, wenn nicht Ewiges geleistet: alles ward ihm vor die Füße geworfen. Es ist, als ob für einen begeistert Liebenden der dickste Knüttel hergerissen worden wäre, um ihn am Gesicht des Willigen zu zerschlagen mit einem: „Total verrückt! . . Was fehlt Ihnen? . . Kommen Sie zu sich! . . Hier noch ein paar Eimer kalt Wasser über den Kopf!“ und dann nach Verlauf einiger Zeit den Mißhandelten mit naivem Lächeln zu fragen: wie es denn käme, daß er nicht Feuer und Flamme sei? Dies war das Schicksal, das dem Dichter, dem Seher Heinrich von Kleist seine Nation bereitete. Man sollte es endlich verstehen lernen, wenn er kurz vor seinem Ende den Freunden klagte, daß seine Phantasie versiegt sei; wenn er, nach einer Folterung ohnegleichen, den Tag seines freiwilligen Todes als den heitersten seines Lebens ansprach.

\* \* \*

G o g o l:

„Der Revisor.“

**516. Der russische Roman.** Spät ist die slavische Rasse in die Weltliteratur eingetreten, um dafür in wenigen kurzen Anläufen an verschiedenen Punkten sofort die Führung zu übernehmen. Puschkine und Lermontoff, die viel zu früh

geschiedenen, hatten eben erst in ihren herrlichen Gedichten dem Russenvolk die Kraft, Ausdrucks- und Modulationsfähigkeit seiner Sprache erwiesen, als auch schon Erzähler auftraten, eine ganze Schar, von so breiter Auffassung alles Volkstümlichen, solcher Schärfe des Blickes, so gesättigtem Kolorit für Natur- und Sittenschilderung, so tiefbohrender Seelenkunde, so schlagender Ironie, so fesselndem Vortrag, so gewaltigen epischen Lungen, daß alle gleichzeitigen französischen, englischen und deutschen Erzähler zusammen nicht so viel Talent in die Wagschale werfen können wie Leo Tolstoi und Iwan Turgenjeff allein; und nun sind noch Gogol, Dostojewski, Pisemski, Bobornykin, Gontscharow mit 3. T. weltberühmten Romanen übrig.

**517. Im Drama** dagegen schien der Passivität des russischen Temperamentes, dem ein wehmütiger Stimmungszauber, ein traurig lächelnder Humor, ein ruhiger, resignierter und doch uns das Herz umdrehender Witz am besten lagen, der Erfolg versagt zu sein; Puschkins Versuche schienen nicht bestimmt, die Welt zu erobern und Schule zu machen. Da zuckt es plötzlich auf wie ein Blitz; ein Genie beleuchtet das Vorhandene und siehe da: der Beweis war erbracht, daß auch in der Komödie die russische Nation nicht etwa Miene machte, die andern einzuholen, sondern mit einem einzigen mächtigen Schritt sofort in der ersten Reihe, wenn nicht allen andern voran stand.

**518. Ein Tschinownik.** Es war derselbe Gogol, ein Kleinrusse, der die Reize seiner ukrainischen Steppe auf Puschkins Anregung, kaum zwanzigjährig, während er sich in Petersburg als Schauspieler herumstieß, in einigen wundervollen Erzählungen geschildert hatte. Ein phan-

taftischer Träumer, „schuldumm“ und daher anscheinend ohne Kenntnisse, unbrauchbar in eingegrenzten Berufsarten und umgetrieben von jener Unrast, die das Genie zu foltern pflegt, bevor die Reife zur ausgiebigen Produktivität und damit die Möglichkeit zur Konzentration eintrat, jener Unruhe, die den unglückseligen Kleist durch die Lande peitschte und die bis zu seiner traurigen Wolfenbütteler Gefangenschaft selbst ein Lessing nie ganz los wurde, — sie hatte auch Gogol einmal schon aufs Schiff gelockt, zu einer Reise nach Lübeck, von der er nach drei Tagen völlig enttäuscht wieder nach Petersburg zurückkehrte. In dieser Stimmung war er ganz vorübergehend auch als Tschinownik, als kleiner Beamter in einem Ministerium untergeschlüpft, um trotz des kurzen Aufenthaltes Eindrücke zu sammeln, die, so peinlich sie für ihn gewesen sein mögen, doch den Namen Gogol unsterblich machen sollten. Denn kaum daß er in fleißiger Uebung drastischen Vortrages für die Erzählung seine Schwingen gekräftigt hatte, machte er sich ganz unvermutet, ein Dreißigjähriger, daran, die Komödie vom „Revisor“ zu dichten.

**519. Mitleidiger Humor.** Längst war ihm ja am thörichten Geschlecht seiner Mitmenschen das wechselseitige Bemühen aufgefallen, sich, wie Eugen Iabel treffend sagt, „das bißchen Leben in ausgeflügelter Weise zu erschweren und zu verfeinern“. In diese satirische Grundstimmung als Aufzug wob er als Einschlag das „milieu“ des russischen Beamtentumes, von dem ihm tausend Einzeltzüge geläufig waren. Aber weit entfernt, seine Opfer zornig zu zerfleischen, sie der Verachtung völlig preiszugeben, wie Molière seinen „Geizigen“ oder Sardou seinen Streber „Nabagass“, ließ ihn sein

von Haus aus weiches Gemüt die Menschenliebe finden, um all die Schelme, die er vor unsern Augen tanzen macht, immer noch bemitleidenswerter als häßlich und komischer als bemitleidenswert hinzustellen. Diese wie eine Piratenbande, wie ein Schmugglernerst zusammenhaltende Beamtschaft, jeder dem andern die Leiter haltend, um ins Privatleben einbrechen, rauben und mißhandeln zu können, sie ist ja so korrumpiert nur deshalb, weil der Staat sie zu schlecht besoldet und sie mit ihrer Existenz gewissermaßen aufs Publikum abwälzt! Dieser Hospitalverwalter, der das für Arzneien und Krankenbetten ausgeworfene Geld in seine Tasche steckt, dieser Kreisrichter, auf dessen Akten seine Jagdhündin Junge wirft, dieser Postmeister, der ankommende Briefe auf Neuigkeiten und Geldeinlagen erbricht und absucht, diese Polizei, die die Straßen in Unrat verkommen läßt, der Gouverneur selbst, der das Ganze zusammenhält und sich überall den Löwenanteil sichert, — sie könnten unter andern Umständen vielleicht ehrenhafte und pflichtgetreue Männer geworden sein: unter den obwaltenden ist das unmöglich. Von Zeit zu Zeit kommt mal ein hoher Beamter revidieren; die Sache pflegt dann so abzulaufen wie zwischen Oberlehrer Flachsmann und Schulinspektor Brösicke, der sich hauptsächlich nach der Adresse für die schönen geräucherten Schinken erkundigt.

**520. Erregendes Moment.** Diesmal aber meldet der belehene Postmeister einen wirklichen Revisor aus Petersburg an, und der Schreck lähmt alle Glieder, nur um einer noch verzweifelteren Nüchternheit Platz zu machen. Jetzt kommen sie alle ans Tageslicht, die hundert oft geradezu pudelfomischen Unregelmäßigkeiten unter den „Männern

der Ordnung“, jetzt sieht das Publikum einmal aus nächster Nähe, wie das angestellt wird: einen revidierenden Beamten einzumwickeln, bis er den Mund hält. Zwei männliche Klatschbasen und Neuigkeitsfrämer, die köstlich gezeichneten Bobtschinski und Dobtschinski sprechen die Vermutung aus, daß im Gasthof der Gefürchtete schon seit einigen Tagen seinen Einzug gehalten habe, und nun beginnt die Hexjagd auf diesen Reisenden, einen auf dem Trocknen sitzenden jungen Lebemann, der an der vorigen Station all sein Geld verspielt hat und jetzt ohne Vorspann zur Weiterreise, ohne Kredit und zuletzt auch ohne Kost in seiner elenden Kammer darauf wartet, nächstens als Zechpreller hinausgeworfen zu werden. Die Honoratioren der Stadt erscheinen, ihn als Revisor zu begrüßen; er hat Humor und Gewitztheit genug, diese Beförderung anzunehmen, und die Situation für eine der köstlichsten Komödien ist gegeben.

**521. Handlung.** Jetzt läßt Gogol seiner Laune die Zügel schießen. Wie der junge Schwindler Chlestakoff sich in seine Rolle hineinlebt, prahlt, lügt, begönntert und huldvoll ein Päckchen Rubelscheine nach dem andern einstreicht, wie er Frau und Tochter des Gouverneurs zugleich firre macht, um schließlich auf den Wink seines bauernschlauem Dieners Ossip rechtzeitig zu verduften, — dies muß man in seiner überwältigenden und sich steigenden Komik erleben; schildern läßt es sich nicht.

**522. Wie die russische Zensur von 1840 diese Komödie jemals genehmigen konnte,** erscheint in der That ein Räthsel, denn sie wird nicht anders gewesen sein, als die russische Zensur immer war und die gewisser westeuropäischer Kulturländer heute noch ist: daß sie wohl Zweideutig-

keiten und ungesund auf die Phantasie ehrbarer Frauen und halbwüchsigter Jungen wirkende Zoten durchschlüpfen ließ, dagegen die ganze Strenge des Gesetzes aufbot, sobald eine Satire die zeitig im Besitz befindlichen, feist und anmaßend gewordenen Mächte genieren wollte. Die hielten ja noch überall zusammen wie in der muffigen Atmosphäre nordischer Küstenstädte die Geistlichkeit, die reichen Fabrikanten, die Bankleute und Besitzer von Lokalblättern, gegen die der Gesellschaftsdichter Ibsen jenen Feldzug einleitete, der ihm sein Heimatsrecht kosten sollte. Nur das russische Publikum, der leidende Teil, jauchzte vor dem „Revisor“; die Beamenschaft aber richtete sich zischend und giftig auf gleich einer Schlange.

**523. Die Entscheidung des Zaren.** Man wurde beim Kaiser vorstellig und dieser, Nikolaus I, der Despot, doch persönlich ein aufrechter und mutiger Gentleman, hatte nicht bloß Humor genug, den Spaß zu verstehen, nein: er ordnete an, daß dieses Stück in allen Theatern seines Landes gespielt werden sollte! Er hatte durch sein Rußland hin schon viele, noch heute seinen Namen tragende Kunststraßen angelegt: dies wurde die größte und verdienstlichste. Eine kalte aufrüttelnde Dusche ergoß sich über die faule, selbstgefällige, in roher Anmaßung und frecher Verdorbenheit hinlebende russische Bürokratie. Der „Revisor“ hat seit des Aristophanes Tagen in der Weltliteratur nur zwei Seitenstücke: den „Tartuffe“ des Molière und „Die Hochzeit des Figaro“ von Beaumarchais. Dort hatte Ludwig XIV, wenn auch nach langem Zaudern, einen erstaunlichen Nachspruch zu Gunsten der Aufführung gethan: hier war es eine verlotterte Aristokratie, die gegen den Willen Lud-

wigs XVI, auf ihren „Freimut“ eitel, es durchsetzte, ihre Mauschellen öffentlich und schallend zu empfangen. Beide Stücke sind heute für Nichtfranzosen verblaßt, während es mit dem „Revisor“ umgekehrt zu gehen scheint: er ist in Rußland frisch wie am ersten Tage, in Deutschland aber beginnt er erst recht zu wachsen.

**524. Lokalfarbe und Technik.** Dies ist vor allem eine Folge des reichen Kolorits. Es dürfte noch niemals vor Gogol eine Komödie verfaßt worden sein, in der das „milieu“ in so satten, fast überreichen Farben gemalt gewesen wäre. Diese Farben, das fühlt man, müssen dauern; sie sind echt wie auf gewissen alten Bildern, die noch heute in frischem Glanz uns anstrahlen, während so viel moderne Gemälde rissig werden, verschwimmen und verdämmern bis zu nichtsagender Unkenntlichkeit. „Minna von Barnhelm“ ist das einzige deutsche Lustspiel, das in dieser Sättigung mit interessanten, so nie wiederkehrenden, unendlich wichtigen und ergreifenden, im günstigsten Augenblick erhaschten Lokaltönen mit dem „Revisor“ zu wetteifern vermag. Dazu kommt eine Technik, die Lessing nach sorgfältigstem Gelehrtenstudium der besten Muster sich erobert hatte, die Gogol, der Autodidakt, in seinem Volkstum alleinstehend sich erschuf. Raum ein oder zwei Monologe stören uns, wie besonders die langen Mitteilungen Ossips am Anfang des zweiten Aktes; aber selbst die sind so reich an Charakteristik, daß man den Widerspruch mit unserer heutigen Kunstweise bald vergißt. Im übrigen erinnert ein seltsam aufgeregter Dialog von schlagender Kürze und täuschender Nachahmung der Wirklichkeit bereits an Gerhart Hauptmann. Viele Sätze

wie z. B.: „Du stiehst zuviel für Deine Stellung“ kursieren heute als russische Sprichwörter.

**525. Der letzte Akt.** Das gegenseitige Verlesen der satirischen Zeichnungen, die Chlestakoff in einem Brief niederlegte, den der Postmeister natürlich erbrach, ist eine Anlehnung an Molières „Misanthrope“, wie später auch unser Gukow für sein „Urbild des Tartuffe“ diesen sehr wirksamen komischen Zug benutzt hat. Dagegen ist die zum Schluß platzende Bombe, die Nachricht, die die betrogenen Betrüger in ihrer höchst ärgerlichen Beschämung erreicht: daß nämlich der wirkliche Revisor eben eingetroffen sei, Gogols Eigentum und muß als einer der höchsten Komödientreffer bezeichnet werden, — zumal der schelmische Dichter die Frage ganz offen läßt, ob dieser zweite nicht ebenfalls „nimmt“, so daß die Geschichte von vorn anginge.

**526. Ein Schüler der Schwachen.** Die Menschheit in ihren duldbenden Schichten, nicht bloß in Rußland, sondern in der ganzen Welt, sollte Gogol für sein Geschenk auf den Knien danken. Denn niemals seit den Tagen der Jambisten sind böse, im Besitz der Macht übermütig und dreist gewordene Gewalten derartig angefallen und mit solcher Beweiskraft widerlegt, ihrer angemessenen Scheinwürden entkleidet worden wie im „Revisor“. Das angehäuften Material ist erdrückend, und während ein Dichter es in bunten Bildern an uns vorüberziehen läßt, genießen wir die unsägliche Wohlthat eines befreienden Gelächters zugleich mit der Zuversicht, daß die Sache der Unterdrückten auf Erden doch nicht ganz ohne Schutzengel und Freunde sei.









# Moderne Dramaturgie

von

Dr. Robert Hessen.

Otto Ludwig:

„Der Erbförster.“

527. **Räderung.** Karl v. Holtei erzählt in seinen Erinnerungen, wie er in jungen Tagen einer Hinrichtung durchs Rad beigewohnt, vor ihm aber eine junge hübsche Bauernfrau gestanden und, während oben auf dem Gerüst das Rad die Knochen zerbrach, unbekümmert in ein Butterbrot gebissen habe. Diese Frau war aus dem Holze geschnitten, das gewisse Dramatiker brauchten, das erforderlich ist, „Maria Magdalene“ von Hebbel und „die Familie Selicke“ nicht bloß anzusehen, sondern auch wirklich zu genießen. Uns, die wir es „peinlich“ nennen, sobald unser Bedürfnis nach Hoffnung, nach Gerechtigkeit, nach überlegenem Humor unbefriedigt bleibt, fehlt ja für gewisse „moderne“ Erzeugnisse durchaus die Begabung. Als einmal im „Erbförster“ dergleichen Bedürfnisse laut wurden, hat ein großer westlicher Kritiker den Betreffenden mit unendlicher Verachtung dahin abgefertigt: „Sie sind ebbe vom gahs gewennliche Publikum“.

528. **„Milieu“.** Dabei läßt sich das Stück zunächst gar so übel nicht an. Des Dichters dramaturgischer Ausdruck: „Wir müssen die Sache

selbst und in ihrer eigenen Sauce geben“, scheint erfüllt. Es ist Holz- und Harzgeruch in diesem Försterzimmer, es ist etwas wie Waldesduft und -zauber in der Nähe dieser Försterstochter. Auch den Alten gewinnen wir lieb in seinem größten Verkehr mit dem zukünftigen Schwiegersohn, dem er gewisse gute Hausregeln, wie man die Weiber zu führen habe, in die Ehe mitgibt. Man merkt: hier schlägt ein Herz von Gold, kein Falsch ist in ihm.

529. **Tragik?** Eigentlich ist der alte Ulrich aber gar kein Erbförster. Die Leute nennen ihn nur so, weil schon Vater und Großvater auf derselben Scholle hausten; und er selbst nennt sich so, weil die Leute ihn so nennen. Es geht in seinen Kopf nicht hinein, daß er anders als ein Staatsbeamter sollte gestellt sein. Dennoch treibt er Insubordination. Sein Brotherr will durchforsten, d. h. ausholzen lassen. Ulrich sagt: wenn ausgeholzt wird, schlägt der Wind in den jungen Forst und ruiniert ihn; also wird „nicht durchgeforstet!“ Der Brotherr ist ein Choleriker, Ulrich ist ein Dickkopf. Seit zwanzig Jahren

haben sich die beiden Alten an jedem Kartenabend gezanft und an jedem Abend wieder vertragen. Dies eine Mal vertragen sie sich nicht. Das ist nun die Tragik.

**530. Der Bruch im Stück.** Auch der zweite Akt beginnt künstlerisch. Der an die Stelle des Ulrich gesetzte Buschförster wird nicht etwa als unwürdig von andern bezeichnet; sondern er tritt müßig betrunken und lärmend auf, um sich zu bedanken, und der Zuschauer merkt den Humor der Sache: schlimmer konnte man sich in der That im Nachfolger nicht vergreifen. Von da ab giebt es für den Verlauf der Sache jedoch nur Eine Bezeichnung: blutrünstige Romanistik, leider durch eine unangenehme Wehleidigkeit stellenweise noch verschlimmert. Wer diese noch kommenden  $3\frac{1}{2}$  Akte mit Behagen erleben kann, dürfte zum sogenannten Mitleid nur einigermaßen entfernte Beziehungen haben. Die meisten Zuschauer verlassen aber die Vorstellung, die man füglich eine langsame Näherung mit mehreren Leichen nennen darf, unter Protest, selbst wenn ein so berühmter Gast wie Leonhard Baumeister, der den Erbförster nicht spielt, sondern lebt, auf ihren Plätzen festzuhalten vermocht hat.

**531. Das Stehdichein für sämtliche Figuren des Dramas** befindet sich dicht hinter den Kulissen. Wird jemand im Laufe der letzten Akte gefragt: „wohin?“, so lautet die stereotype Antwort: „nach dem heimlichen Grund“. Unbedingt kann er nicht weiter vom Schauplatz weg sein als die Garderobe; denn die Schnelligkeit, mit der die einzelnen Personen hin und her „wechseln“, ist anders nicht zu erklären. Im „heimlichen Grund“ steht der verdrossene Bräutigam; wozu? Er muß dabei sein, wenn der Busch-

müller von einem Wilddieb erschossen wird. Dorthin geht unbewaffnet (!) der Forstgehilfe Andres, der Sohn des alten Ulrich, um das Gewehr zurück zu erhalten, das er sich in der Schenke vom Wilddieb stehlen ließ, behufs welches Diebstahles er das Gewehr weit von sich fort an einem Stuhl anlehnte und sich am Tisch derweil dem Schlummer überließ!! Dies Gewehr ist bereits das zweite, das der von einem unbegreiflichen Schicksal verfolgte Forstgehilfe im Laufe dieses Tages verliert!!! Das erste hatte ihm der Buschförster unter Verabfolgung einer Tracht Prügel fortgenommen, und das zweite behütet er nun auf jene, unter Forstleuten bekanntlich ganz gebräuchliche Art. Sobald Andres im „heimlichen Grund“ auftritt, hält man ihn jedenfalls für total verrückt; aber der Dichter braucht ihn dort und das genügt. Der Bräutigam, dem der Buschförster zu Füßen hinkollert, schreit Hilfe!.. im „heimlichen“ Grund!! Sofort sind sein Buchhalter und auch zwei Träger da, den Leichnam fortzuschaffen!!! Marie bewilligt ihrem Entlobten eine letzte Zusammenkunft, wo? Im „heimlichen Grund“ selbstverständlich. Der Erbförster in Wut rückt mit seiner Büchse aus, um seinen verflossenen Schwiegersohn zu stellen, — er weiß genau, wo er ihn findet: im heimlichen Grund. Dort erschießt er in der Dunkelheit seine Tochter Marie und ist auch gleich wieder daheim.

**532. Unästhetisch** ist die ganze letzte Hälfte des Stückes. Wieviel künstlerische Anstrengungen macht Calderon im „Richter von Zalamea“, um uns die Aufnahme eines viel brutaleren und peinlicheren Stoffes zu ermöglichen, und wie gelingt es ihm, sodaß wir gern bei der Sache bleiben! Wie groß dort

die Anschaulichkeit, die logische Folgerichtigkeit, wieviel humoristische Lichter blitzen fortwährend über das Grausige hin, während die dominierende graziöse Gestalt des Bauern Pedro Crespo uns das wohlthuende Gefühl menschlicher Ueberlegenheit giebt. Die Dickköpfigkeit des Erbförsters sinkt im Verlauf zur Albernheit herab. Der poetische Konflikt zwischen Naturkind und Konvention tritt zurück gegen ein unschmackhaftes kriminelles Element, und während der jedem vernünftigen Einwand taub Gewordene die Seinen ruiniert, wird er gar noch weinerlich. Die Frau wieder, die dreißig Jahre neben ihm gehaust hat, ist auf einen bloßen Wink des reichen Betters sofort bereit, den Mann und die Försterei zu verlassen, um einer Erbschaft willen! Sollen wir das wirklich glauben?

**533. Falsche Modernität.** Wenn trotzdem das (1849 zum erstenmal aufgeführte) Stück noch heute in gewissen Kreisen als ein frühes Muster von „Naturalismus“ hohen Ruf hat, so kann das angesichts der geschilderten Vorgänge, die aller Wahrscheinlichkeit Hohn sprechen, nur daran liegen, daß es einer Läuterungs- und Sühneidee, wie Aeschylos, Shakespeare, Lessing sie verstanden, nicht herausarbeitet. Wie leidet ein Lear! Wie hart wird er vom Dichter geführt! Der Erbförster trinkt eine Flasche Wein, die ihm zu Kopf steigt, das ist alles. Wenn das widerliche Unheil geschehen ist und das ganze Personal die aus dem „heimlichen Grund“ herbeigebrachte Leiche Mariens umsteht, verkündet der Alte pathetische Selbstmordgedanken, nimmt sein Gewehr vom Haken, und niemand hindert ihn. Er geht zur Thür hinaus, und erst wenn draußen der Schuß fiel, schreien die beiden Söhne „Vater!“ und stürzen hinter ihm drein.

Eine sehr bequeme Manier, sich um eine Tragödie herumzudrücken. Schon Hettner nannte den „Erbförster“ das elendeste aller Schicksaldramen. Auch den milder Urteilenden kann die recht gelungene Charakteristik des Anfanges für das mißlungene Ganze nicht entschädigen.

\*       \*

Henrik Ibsen:

### „Die Stützen der Gesellschaft.“

**534. Gutes Theaterstück.** Unter Ibsens Dramen giebt es eines, das allen Anforderungen der Bühne in Bezug auf scharfe Charakteristik, unterhaltliche Fabel, straff geführte Handlung und kräftig herausgearbeitete Schlußwendung am vollkommensten entspricht: es sind „Die Stützen der Gesellschaft“. Während die späteren Sprößlinge seiner einsamen Muse, „Die Frau vom Meere“, „Klein Eyolf“ etc., kaum erschienen, auch schon verschwanden, während nirgend ein Bedürfnis besteht, diese Schemen zu beschwören, und höchstens einmal ein gut fundiertes Hoftheater solcher Seltsamkeit wegen ein leeres Haus riskiert, während selbst „Nora“ doch eigentlich nur um gewisser Heroinen willen noch gegeben wird, behaupten sich „Die Stützen der Gesellschaft“ auf allen guten Spielplänen und werden das zu thun auch niemals aufhören. Wie kam Ibsen gerade zu diesem Stoff?

**535. Ibsen und die Heimat.** Es sind persönliche Schicksale, die den Dichter machen, Anstöße des Willens, die sekundär sein Gemüt in Mitleidenschaft ziehen und seine Phantasie erhitzen. Die Verletzung seines Empfindens durch den Einbruch lauter, aufdringlicher Klatsch-

basen und eines Spießbürgertumes, das ihm die stillen poetischen Zirkel seiner Verlobung störte, brachte Henrik Ibsen auf den Gedanken seiner „Komödie der Liebe“. Dies Stück erregte 1862 einen Sturm der Entrüstung gegen den Dichter. Allen voran nahm die heimische Geistlichkeit, in ihren gekränkten Wichtigkeitsgefühlen, den Kampf gegen ihn auf, mit dreister Ausspürung seines Privatlebens und gehässigen Verleumdungen. Eine tiefe Verstimmung bemächtigte sich seiner; der lang schon in ihm schlummernde Grundsatz: „Ich oder die Lüge“ wurde Zweck und Inhalt all seines kommenden Schaffens. Nachdem seine Landsleute 1864 gar noch die dänischen Stammesbrüder im Kampf gegen Preußen im Stich gelassen und seine „Kronprätendenten“ kaum ihre theatralische, geschweige die gehoffte politische Wirkung erzielt hatten, kehrte Henrik Ibsen für immer seiner Heimat den Rücken und begann von Rom aus jene Dramenreihe, die mit herber Kritik die gesellschaftlichen Zustände Norwegens angriff. 1869 erschien „Der Bund der Jugend“, 1877 (vier Jahre nach Bjørnsons „Fallsissement“) folgten mit ihrem satirischen Titel „Die Stützen der Gesellschaft“.

**536. Die Betroffenen.** Fragt man sich heute, woran es lag, daß ein technisch vollendetes Stück, das sich mit steigender Spannung in ergreifenden Auftritten abspielt, daß, einem Griff in ein Wespennest vergleichbar, durch die Kühnheit seiner Idee wie seiner Handlung an Schillers „Kabale und Liebe“, das durch die Tiefe und Folgerichtigkeit der seelischen Entwicklung des Helden an „Macbeth“ erinnert, fragt man sich, woher dieses Stück bei seinem ersten Erscheinen in Berlin vor etwa zwanzig

Jahren kaum hier und da eine verlorene Stimme der Kritik für sich hatte, so glaubt man anfänglich vor einem Rätsel zu stehen; die Sache erscheint jedoch einfacher bei näherem Hinschauen. Es ist eine bekannte Thatsache, daß Bjørnsons „Fallsissement“, das im Vergleich zu den „Stützen der Gesellschaft“ als mild und versöhnlich bezeichnet werden muß, bei seiner Erstaufführung in Prag die lebhafteste Entrüstung hervorrief. Die vornehmen Logen, in denen die Bankiers saßen, thaten ihr möglichstes, um einen Erfolg zu verhindern und es ging dort von Mund zu Mund: „Was denkt sich dieser Mensch? Wenn zu uns der Advokat Berent so ohne weiteres käme und sich die Bücher vorlegen ließe, wir wären alle verloren!“ Nun, es sind Jahre ins Land gegangen und die Bankiers haben gemerkt, daß trotz des „Fallsissements“ der Advokat Berent zu ihnen nicht gekommen ist. So haben sie sich denn beruhigt und lassen neuerdings das Stück passieren. Etwas Aehnliches ist vorgegangen, als die „Stützen der Gesellschaft“ zum erstenmal gezeigt wurden. Das Publikum ähnelte in jenem Augenblick dem bekannten Geschöpf Gottes, das zischt „wenn es sich beunruhigt fühlt“. Inzwischen ist ihm plausibel gemacht worden, daß in Deutschland sich niemand getroffen zu fühlen, norwegisches Feuer uns nicht zu brennen braucht, und nun läßt sich der Grund noch deutlicher erkennen, weshalb man in Norwegen selbst das „Fallsissement“ passieren ließ, „Die Stützen der Gesellschaft“ aber nicht: wegen ihrer viel breiteren dichterischen Basis.

**537. Bjørnson und Ibsen.** Bjørnson hatte den einzelnen Fall behandelt ohne irgendwelchen Ausblick in die Allgemeinheit; unser

Wert dagegen beweist den Zusammenhang der Ereignisse in Kon-  
sul Bernicks Hause mit dem ganzen  
umgebenden „milieu“, spürt die  
Mitschuldigen auf, greift die ge-  
sellschaftliche Heuchelei in ihren  
festesten Burgen an und rückt ihr  
von den verschiedensten Seiten auf  
den Leib. Ueberall daher, wo eine  
Bewegungspartei den alten Kampf  
gegen die Vertreter der konventio-  
nellen Lügen führt, die sich so gern  
als Hüter der Wahrheit aufspielen  
und durch die Denksfaulheit, die  
moralische Schlassheit ihrer Mit-  
bürger erst recht gefährlich werden,  
wird man aus dieser Satire An-  
regung schöpfen. Sie entkleidet  
einen korrekten Ehrenmann Stück  
für Stück seiner angemessenen Herr-  
lichkeit, bis der Anbeter des goldenen  
Kalbes in seinem nackten herzlosen  
Egoismus vor uns dasteht. Ibsen  
läßt diese verhärtete eiserne Selbst-  
sucht sich verstricken und sinken, läßt  
sie in Lüge und Schande waten,  
wie Macbeth tiefer und tiefer in  
Blut, bis endlich, herbeigeführt durch  
ein „tragisches Moment“ von seltener  
Kraft, der Aufschrei des gequälten  
Vaterherzens in der Sorge um den  
unwissentlich aufs Spiel gesetzten  
Sohn, das Wiederaufleben des Ge-  
wissens in dieser gleißnerischen Brust  
die befreiende und lösende Erschüt-  
terung bringt.

**538. Ibsen als Optimist.** Der  
Dichter freilich ist viel um dieses  
Schlusses willen angegriffen worden,  
ebenso wie neuerdings ein junger  
deutscher Dramatiker, als er die Herr-  
schaft eines Schuldespoten brach, —  
denn, so sagt die Kritik: „der Sieg des  
Guten kommt im Leben nicht vor;  
solch ein Schluß ist also ganz un-  
wahrscheinlich“. Und dies in einer  
Welt, von der eigentlich schon Se-  
kundaner wissen sollten, daß sie  
jede Daseinsmöglichkeit, in jeder  
Schattierung darbietet! Nur darum

handelt es sich, ob der Dichter lügt,  
wenn er einen glücklichen Ausgang  
anbringt. Für Ibsen ist diese An-  
nahme völlig ausgeschlossen; im  
Gegenteil beweist gerade die selbst-  
auferlegte Buße Gustav Bernicks  
den untilgbaren Optimismus in des  
Dichters Brust. Er glaubte damals  
an die Kraft der Wahrheit, an ihren  
endlichen Sieg über alle Wider-  
sacher und nahm keinen Anstand,  
diesen tröstlichen Glauben zu ver-  
künden. Es liegt etwas Versöhnen-  
des in dem Gedanken, daß alle  
Schärfe seiner Polemik nur diesem  
vorwaltenden Glauben an eine  
bessere Zukunft entsprang. Sein  
gutes künstlerisches Recht dazu darf  
ihm niemand bestreiten.

\*     \*     \*

### „Nora.“

**539. „Puppen.“** Jede richtige  
Mutter spielt mit ihren Kindern  
und muß das verstehen, um sich gern  
mit ihnen beschäftigen zu können;  
jedem echten Weibchen werden Schön-  
heit und Anmut mitgegeben, damit  
sie, von der Natur als die schwächere  
geschaffen, durch diese Eigenschaften  
den begehrenden Mann zu fesseln  
und einen Teil der scheinbar ver-  
lorenen Herrschaft zurückzuerlangen  
vermöchte.

Aus solchen Gründen ist der Frau  
ein Hang zur Ländelei, zum Spielen  
angeboren; Kindern und Mann ist  
sie von jeher dadurch erst recht an-  
genehm gewesen. Ibsen versucht  
diese Natureinrichtung verächtlich  
zu machen und das ganze Geschlecht  
dagegen aufzuheben. Die jene Eigen-  
schaften haben und hegen, nennt er  
Puppen; die Ehe, in der sie leben,  
ein „Puppenheim“. Eine Frauen-  
bewegung, heimlich angefaßt von  
der Ahnung, daß es mit der früheren  
Schönheit und Anmut zu hupern  
beginne, Kraft und Wärme für die

Mutterschaft nicht mehr ausreichen, jauchzte dem norwegischen Dichter entgegen. Früher hatten die Frauen ihre Gleichberechtigung neben dem Mann durch das erlangt, was sie für die Familie mit ihrer glücklicheren und reicheren gemüthlichen Begabung thaten. Dies wurde jetzt als unwürdiger Frohndienst verabscheut; die Frauen sollten ihre Gleichberechtigung mit dem Mann auf geistigem und beruflichem Gebiet suchen, wofür sie von der Natur, — die hauptsächlich an Art-erhaltung und Mutterschaft hatte denken müssen, — nicht in demselben Maß begabt worden waren.

**540. Mißbrauchte Frauenkraft.** Wie dies in seinem Radikalismus unkluge Streben nur zur Vergeudung weiblicher Kräfte führen muß, ohne daß der Kultur Werte hinzugefügt wären, die der Mann nicht mit viel geringerer Anstrengung hervorgebracht haben würde, das hat die Schwedin Ellen Key überzeugend bewiesen und wird durch die sich mehrenden Aussagen von Müttern, die in irgend einem Beruf thätig sind, erhärtet. Um so lebhafter ist es zu bedauern, daß Ibsen seinem logisch unkräftigen Axiom die poetischste Figur geopfert hat, die ihm jemals gelang.

**541. Nora** ist in den ersten 2<sup>3</sup>/<sub>4</sub> Akten des Stückes, das in Deutschland nach ihr benannt wird, die Personifikation des Weiblichen: sie tändelt, singt, nascht, schenkt, borgt, lügt und verrät doch in allem das gute Herz, die Mutterliebe, die Aufopferungsfähigkeit. Wie ein echtes Weibchen ist sie verschlagen, ja rücksichtslos in der Selbstverteidigung und nimmt ihren Weg zum Notwendigen quer durchs Strafrecht, mit jener Nichtachtung des Konventionellen, die daraus entspringt, daß die Frauen bekanntlich,

wie man früher sagte, „mit dem Herzen denken“.

**542. Die Schuld.** Ihr Mann sollte vor Jahren mal nach dem Süden. Ihr Vater, der für das nötige Geld gutschlagen will, stirbt aber, ohne die Unterschrift erfüllen zu können. Er würde es sicher gethan haben, wenn er gelebt hätte, so rechnet Nora; darum ahmt sie die Unterschrift nach und verschafft das Geld, das dem Gatten zu Gesundheit und erfolgreicher Existenz verhilft. Leute, die Nora wegen ihrer Verlogenheit angreifen, behaupten zuweilen, sie habe „Wechsel gefälscht“. Ein großer Berliner Kritiker hat mit dieser Erfindung angefangen, der gegenüber die Verklagte ja nur gewinnen kann.

**543. Die Metamorphose.** Das Unglaubliche ist nun, daß derselbe Gatte, der die Wohlthat jenes strafbaren Streiches seiner weltfremden und liebenden kleinen Frau genoß, sie wie ein Wütender undankbar und roh anfährt, sobald die bürgerlichen Folgen ihres Vergehens sich ankündigen wollen. Nora hört ihm wie versteinert zu, kleidet sich im Nebenzimmer um und erscheint auf der Bildfläche als ein von dem bisherigen diametral verschiedenes Wesen. Das Sichkästchen, die Perche, das Weib in ihr sind verschwunden mitsamt Gattin und Mutter. Jetzt ist sie nur noch Blaustrumpf. Aber nicht erst von diesem Augenblick ab, sondern Jahre lang schon scheint sie alle Versammlungen besucht, alle Broschüren gelesen und eben so viele selbst geschrieben zu haben, denn Schublade für Schublade aus dem gut assortierten dialektischen Kram sehen wir Schauernden sie aufziehen, während sie durch ihre eisige, schneidende Gemüthshärte die vorige Pöbelhaftigkeit ihres Gatten noch überbietet. Sie will als „Mensch“ weiterleben, was ihr ja jedenfalls

leicht gelingen wird. Unsern Segen wenigstens nimmt sie dazu mit.

544. Das weibliche Publikum in Deutschland hat sich Jahrzehnte lang fürchterlich über „Nora“ aufgeregt. Noras Liefen seitdem zu Tausenden herum; viele andre wurden unglücklich, weil ihre Männer sie leider verstanden und sie nun nicht Nora spielen konnten. In aller Stille nur sagten die Verständigen, die zugleich Mütter waren, daß sie es einfach nicht glaubten, Nora könnte ihre Kinder im Stich lassen. Allmählich ward es dann ruckbar, daß hier nichts weiter als ein grober Kunstfehler vorlag. Weder Helmer noch Nora sind in den ersten Akten so geführt, daß man ihr Betragen in der Krisis nachher als wahrscheinlich hinnehmen könnte. Helmer ist sehr feinfühlig, freigebig und wie ein Bräutigam verliebt; die Natur der Heldin haben wir geschildert. Beide Charaktere warf der Dichter um, einer Doktrin zuliebe.

545. Nora und die „Widerpenstige“. Man hat später gesagt, dergleichen passierte wohl, daß unter starken Erschütterungen der eigentliche Wesenskern eines Menschen plötzlich zum Vorschein käme. Diese Möglichkeit fürs wirkliche Leben unter Umständen zugebend, muß man ihre Gesundheit für die Bühne desto energischer ableugnen. Ueberraschungen giebt es in guten Dramen einfach nicht. Man braucht gar nicht mal so streng wie die Alten zu sein, die jedes Stück ablehnten, worin ein Charakter — und wäre das noch so gut motiviert gewesen — entgegen seiner Einführung handeln wollte. Aber ein Blick auf Shakespeares „taming of a screw“ genügt zur Erkenntnis, was alles ein wirklicher Dramatiker anstellt, um uns die Aenderung eines Charakters glaubhaft zu machen. Wie-

viel Stappen, wieviel Schulen durchläuft die böse Käte, bis aus ihrem sanften Munde das Loblied auf die Männer schallen kann! Nora hängt sich im Nebenzimmer einen Mantel um, — nun ist sie eine ganz andre Person! Darf das künstlerisch heißen? Wir werden den unpraktisch gewordenen Theoretiker, der in der Fremde, abseits vom Kampf, doch gar zu gern in der Rolle des Reformators posiert, aus „Rosmersholm“ noch näher kennen lernen. Aber „Rosmersholm“ ist ein Stück, das man verhältnismäßig selten sieht. Das „Puppenheim“ dagegen hat unermessliches Unheil angerichtet. Es war ein unbesonnener Aufruf zur Fahnenflucht, Tausende von Weibern wurden nervös und träumten von nichts, als möglichst schnell ihren Posten zu verlassen.

546. Eine Bearbeitung. Sehr drollig ist es, wie die Duse sich als Nora mit ihrer Aufgabe abfand: sie strich einfach die ganze letzte Auseinandersetzung mit dem „Wesenskern“ u. s. w., strich also — in den Augen der Frauenrechtlerinnen — die Hauptsache und ging davon. Sie hat durch dieses summarische Verfahren die Einheit des Charakters aufrecht erhalten, dessen Zerstörung ihrem feinen Instinkt widerstrebte. Nora geht jetzt als das, was sie war: ein Weibchen, triebartig und wild aus dem Affekt heraus handelnd, tödlich verletzt durch eine Kränkung. Wenn sie sich ausgeweint hat, wird sie sich erbitten lassen. Im übrigen Deutschland, wo die Duse nicht gastiert, wird Nora nach wie vor als eine Verhöhnung der simpelsten Naturgeschichte weitergegeben.

\* \* \*

## „Ein Volksfeind.“

547. *Crescendo.* In den „Stützen der Gesellschaft“ und den beiden folgenden Stücken: dem „Puppenheim“, den „Gespenstern“, hatte Ibsen den Widerspruch gegen das Bestehende, Faulige, Ueberlebte temperamentvollen Frauen in den Mund gelegt: Lona Hessel, Nora, Frau Alving. Man hatte zu Haus in Christiania nämlich immer noch nicht begriffen, was der Dichter mit seiner Gesellschaftskritik eigentlich beabsichtigte, oder sich so gestellt, als ob man nicht begriffe; nur die Entrüstung der Dunkelmänner, die sich getroffen fühlten, war stetig angewachsen und die Angriffe, die Verleumdungen gegen den unbequemen Kritiker wogten durch das Land. Da mag er zu sich wohl eines Tages gesagt haben: „ihr sollt mich hören stärker beschwören!“ und wählte sich zum Helden einen Mann, der eine noch entschlossener Sprache führte als jene Frauen und mit seiner Wahrheitsfackel in die stickige Pestluft norwegischer Scheinmoral hineinleuchten sollte.

548. *Geschäftsleute.* Lernt man Norwegen nur aus Ibsenschen Dramen kennen, so kann einem freilich angst und bange werden, und leider wissen die Kjellandschen Romane die geistige Atmosphäre jener engen Küstenstädte auch nicht anders zu schildern. Welche merkwürdige Verfilzung von Bigotterie mit raubtiermäßiger Gewinnsucht! Die Raubtiere haben es ganz und gar verstanden, solche Begriffe wie Frömmigkeit, Rechtgläubigkeit, Sittlichkeit u. s. w. in den Dienst ihrer wachsenden Habgier zu stellen, alle Mächtigen scheinen zusammenzuhängen wie die Kletten, um mit völlig abgestorbenem Gewissen die Heuchelei als das gewinnbringendste Geschäft zu betrei-

ben und das harte Joch der Konformität auf den Nacken jedes Eigenartigen zu legen, weil er gebrochen sein muß, bevor er gefährlich werden könnte. Wir Deutschen wollen uns nicht pharisäisch über diese kaufmännische Verseuchung der Moral erheben; wir wollen unsern führenden Männern danken, daß sie uns die Wohlthat großer Aufgaben und einen weiteren politischen Horizont bescherten, so daß unsere Kräfte sich nicht bloß in materiellem Erwerb, in Unterjochung und gesellschaftspolizeilicher Bewachung des Nächsten genug zu thun brauchen.

549. *Fabel.* Der merkwürdige Konflikt in unserm Stücke dreht sich nun bekanntlich darum, daß eine norwegische Kleinstadt sich als Bade- und Luftkurort aufthun will, das Wasser aber, das in diese Bäder hineingeleitet werden soll, vergiftet von den Gerbereien der Stadt herkommt und Typhuskeime enthält. Dr. Stockmann, der zukünftige Badearzt, soll lieb Kind sein, wenn er das verhehlt. Eine zu bauende Eisenbahn steht und fällt mit dem Unternehmen; daher sind sämtliche „lokale Größen“ fanatische Anhänger jener Sudelei, die doch früher oder später durch das Absterben der Badegäste an den Tag kommen mußte. Der Doktor wieder ist ein Wahrheitsapostel, der sich schlechterdings nicht kaufen und mundtot machen läßt. Daher wird er zum „Volksfeind“ gestempelt und um sein Brot gebracht.

550. *Wirkung in Berlin.* Dieser Kampf einer warmblütigen, leidenschaftlichen, uneigennütigen Persönlichkeit gegen eine ganze Stadt voll engherziger, kurzfristiger, geiziger, matt fühlender und kleinlich denkender Philister bildet den ganzen Inhalt des Stückes; nicht einmal eine richtige Liebeszene kommt darin vor. Petra, die Tochter des Helden,





ist den jungen Fräulein, die um das Jahr 1882 am Königl. Schauspielhaus ihr Wesen trieben, so ähnlich wie ein Adlerweibchen einem Huhn. Darum kam auch der „Volksfeind“ für unsre Berliner Theater eigentlich noch zu früh. Nur ganz wenige Kenner verstanden seine Vorzüge zu würdigen, während er an Vorstadtbühnen seinen flüchtigen Unterschlupf suchte; das Großdeutsche Zuschauer trennte sich nicht so bald von seiner Gewöhnung, vor Benedixschen Lustspielen als den Offenbarungen weltüberwindenden Humors gläubig dazusitzen und im „Störenfried“ sich weismachen zu lassen, daß ein begabter junger talentvoller Mann nichts Besseres thun könne, als Ehrgeiz und Teilnahme am politischen Leben, den Sitz in der Kammer und die Verbindung mit leitenden Kreisen aufzugeben, um als Bürgermeister einer Kleinstadt behaglich seinen Kohn zu bauen. Backfische, Schwiegermütter, unwiderstehliche Reden mit blanken Knöpfen, Blaustrümpfe, alte Junggesellen und Vereinsdiener, heiratslustige Witwen, talentvolle Töchter, beschränkte Kommerzienräte, joviale Onkel und fremde Herren aus Indien waren die ewig wiederkehrenden Figuren — verwechselte Briefe, entweihete Tagebücher, belauschte Gespräche waren die herkömmlichen Hilfsmittel. Der höchste Triumph der dramatischen Kunst aber bestand darin, daß alle handelnden Personen unter den Tischen, hinter den Thüren und Kleiderspinden eines einzigen Zimmers gleichzeitig versteckt wurden. Hieran belustigte man sich, das war fein, das war Leben. Und man muß es Benedix zum Lobe nachsagen, daß er immer noch hundertmal erträglicher war als seine Nachtreter.

**551. Tendenz.** In diese Abdeckerstille der deutschen Bühne

fielen plötzlich Ibsens Britischenschläge gegen die „kompakte Majorität“ mit ihrer Denksfaulheit, gegen die Mantelträgerei der „unabhängigen“ Tagespresse nach dem Windhauch der „öffentlichen Meinung“, gegen die Zerstörung menschlicher Persönlichkeit durch die Schablone der Partei. Parteien sind Saugpumpen, rief Ibsen, die den letzten Rest von Gewissenhaftigkeit und Selbständigkeit aus dem Herzen der Männer einschlürfen, und erinnerte damit, wie vorhin an die Schillerschen Worte aus dem „Demetrius“:

„ . . . Mehrheit ist der Unsinn,  
Verstand ist stets bei wen'gen  
nur gewesen . . .“

so diesmal an eine oft erhobene Klage Bismarcks. Die Parteihäupter vergleicht er gar mit reißenden Wölfen. Aber werden wir wirklich davon überzeugt, daß Otto Stockmann ein Nachfolger Luthers mit seinem „Hier steh ich, ich kann nicht anders“ und berufen war, die Menschen zu ändern?

**552. Dr. Stockmann und Wilhelm Tell.** Zugegeben: der „Volksfeind“ ist die einzige, germanischem Boden entsprossene Satire, die sich dem „Nabagas“ des Sardou an die Seite stellen läßt. Doch wenn dieses warmherzige große Kind, der Doktor, sich schließlich in seiner Isolierung und Nahrungslosigkeit mit den Worten tröstet: „der stärkste Mann der Welt ist er, der allein steht“, so klafft uns ein Bruch entgegen, wie er die Dialektik fast aller Ibsenscher Dramen entstellt. Schiller läßt seinen Tell sagen: „Der Starke ist am mächtigsten allein,“ d. h. auf deutsch: er hat mehr Aktionsfreiheit, er braucht sich um faule und unzuverlässige Bundesgenossen nicht zu kümmern. Es ist eine andre Anwendung des alten Sprich-

wortes: „Gott schütze mich vor meinen Freunden.“ Aber daß irgend ein Schwächling dadurch stärker werden könnte, daß er sich isoliert, wer vermag das zu glauben? Man nennt Dr. Stockmann einen Kämpfer. Aber was hilft aller Kampf, wenn er für die gute Sache nur die Zahl der Feinde vermehrt? Dem guten Doktor fehlt zum erfolgreichen geistigen Kampf die wichtigste Eigenschaft: er ist kein Seelenkundiger. Er kann nicht steuern; daher bringt er die Menschen nicht dorthin, wo er sie haben will, er bringt sich selber nur ins Gedränge.

**553. Kämpfer?** So wird Ibsen fortwährend eine Kampfnatur genannt; aber wer sich, angewidert vom Lärm und von der Gehässigkeit des Angriffs, gleich einem Krebs, der seine Schale verlor, in die Einsamkeit zurückzieht und Jahrzehnte lang sich aus seinem Schmollwinkel nicht mehr hervorwagt, wer von sich singt:

„Doch mich schreckt der Lärm der Massen,  
Will mir nicht vom Schmutz der Gassen  
Mein Gewand bespritzen lassen,  
Will in reinem Hochzeitskleide  
Harren auf den Zukunftstag“ . . .

der beweist damit, daß er das Gegenteil eines Kämpfers, daß er mit all seiner Kritik nur ein Träumer ist. Und aus diesem Grunde nimmt er schließlich solche vagen Träumer wie Dr. Stockmann und Johannes Rosmer zu Helden, behauptet, sie seien Kämpfer, und bringt unklare Köpfe in trostloseste Verwirrung. Was hat Ibsen als Kämpfer ausgerichtet? Die jüngsten Kjellandschen Romane beweisen es: in Norwegen ist alles beim alten. Solche Dichter wie er sind gut dazu, das zu schildern, was einmal war und der Zeit ihren Spiegel vorzuhalten.

Aber sie sind außer stande, den Willensfunken in die Massen überspringen zu lassen. Sie liefern höchstens Material zur Belehrung eines später kommenden Diplomaten, der die Kunst versteht, Menschen zu lenken, weil er sie nicht immer bloß verlegt.

**554. Ibsen und Disraeli.** Der Diplomat sympathisiert scheinbar mit den Schwächen vor ihm, darum kann er sie benutzen; gegen Ibsen, den einsamen Berserker, verstoßen sie sich. Wie soll das auch auf Landsleute wirken, wenn man sie immer nur ausschilt und ihnen klar macht, sie seien eigentlich Schurken? Man soll sich hüten zu sagen: Dickens wirkte, weil er sein England liebte, und Ibsen erreichte nichts, weil ihm seine Heimat verhaßt war. Auch er liebte sein Norwegen, aber verleidet war es ihm sicher, und aus solcher Verdroffenheit entstehen keine Reformatoren. Seine Sinnesweise hat zur Voraussetzung, daß sich alle Welt auf den Berg Athos zurückziehen könne, was schon von Benjamin Disraeli sehr glücklich verspottet worden ist. Nur einem unverantwortlichen Sonderling, der nichts ausrichtet, darf man es gestatten, die kostbarste Frucht unserer Kultur, den Staat, derartig zu verleugnen. Und Ibsen sandte seine Pfeile zuletzt nur aus dem Hinterhalt nach einem Gegner, den er gar nicht mehr sah, während Disraeli, ein Revolutionär von nicht geringerer Gedankentiefe, doch sicher von weit schärferem Blick für das Wirkliche und Mögliche, nach Herausgabe seiner beiden politisch-sozialen Romane „Coningsby“ und „Sybil“ seine dichterische Thätigkeit abschloß und 23 Jahre bis zum „Lothair“ verstreichen ließ, weil er als Parlamentsredner und Minister sehr viel wirksamere Handhaben gefunden hatte, seinen Ideen zu nützen. Ihm

war die Partei, über die sich Dr. Stockmann nur in ohnmächtiger Wut zu ereifern weiß, ein willfähriges und fruchtbares Werkzeug.

\* \* \*

### „Die Wildente.“

555. **Takt** ist nach Benjamin Disraeli „quick sympathy with human feeling“, die Fähigkeit sich schnell in den Gedankengang und das Empfinden anderer Menschen hineinzuversetzen. Disraeli hat hier ein Meisterstück geliefert; man kann den fraglichen Begriff nicht knapper fassen, der sich bei seiner Auflösung sofort in zwei ganz verschiedene Unterabteilungen sondert. Die einen sind taktvoll, weil sie an der richtigen Stelle zu schweigen und zu schonen wissen; eine Tugend, die hauptsächlich auf dem Untergrund natürlichen Phlegmas und aristokratischer Erziehung gedeiht; — die andern sind taktvoll (und dies vergißt der deutsche Sprachgebrauch), weil sie an der richtigen Stelle zu treffen verstehen; es sind diejenigen, deren lebhafteste Einbildungskraft durch einen haarscharfen Verstand und durch eine besonders reiche Erfahrung unterstützt wird. Werden diese Vorzüge in Frage gestellt durch ein leidenschaftliches Temperament, das sich nicht genug darin thun kann, andre zu verletzen, so ist gleichwohl nur die quick sympathy with human feeling schuld daran; andererseits war Bismarck ein Meister des Takts nicht bloß in seiner Eigenschaft des vollendeten Weltmannes, sondern weil er so recht dem Jäger glich, der nur auf gewisse Vögel schießt, und immer nur dann, wenn sie mit ausgebreiteten Flügeln ihm ihre schwächste Stelle zeigen. Welchen Vogel Bismarck noch auf's Korn nahm, immer war es, als ob er die Kunst besäße,

ihm nach Wunsch die Flügel zu lüften: immer war es der wundeste Fleck, den er traf.

556. **Ein Idealist?** Henrik Ibsen nun in seiner „Wildente“ beschäftigt sich damit, wie und wo die Menschen wohl zu treffen seien; wir dürfen sein Stück die Komödie der Taktlosigkeit nennen. Ein rechtschaffener, aber höchst bornierter Mensch, der vierzehn lange Jahre auf einem hochgelegenen Eisenwerk Norwegens vertrauert hat, und dem es anscheinend gelungen ist, seine Menschenkenntnis und die Fähigkeit, sich mit der Welt abzufinden, auf ein Minimum einzuschränken, steigt noch einmal auf den Wunsch seines Vaters zu den Wohnungen der Städter hernieder und fühlt sich sofort als Apostel. Jeder von uns ist in seinem Leben einem solchen Querkopf begegnet. Ihr Intellekt gleicht einer stählernen Tafel, auf der man mit einem hölzernen Stift zu schreiben versucht. Man schreibt und schreibt, aber es haftet nichts. Man spricht auf sie ein, man versucht ihnen irgend etwas klar zu machen; vollkommen vergebens; ihre Empfänglichkeit ist gleich Null. Sie klammern sich mit unendlicher Fähigkeit an ein paar vorgefaßte Begriffe, die sie sich irgendwo einmal angeeignet haben, und verausgaben ihre oft nicht unbeträchtliche Lebensenergie ganz allein darin, für diese Begriffe Proselyten zu werben. Ganz besonders gut gedeihen sie in der politischen Opposition kleiner Städte. Der von Ibsen geschilderte Mann nennt sich Gregers Werle.

557. **Ein Fanatiker.** Die ganzen vierzehn Jahre über, die er oben im Wald in unwirtlicher Natur und abgeschlossen von der Civilisation gehaust hat, ist er in jede Hütte getreten, die ihm zugänglich war, und hat hier die „ideale

Forderung“ erhoben, ein Don Quixote der Wahrheit, ein gefährlicher Fanatiker für seine Opfer. Was der Volksmund so spricht: man solle sich nicht die Finger verbrennen, man sollte nicht anderer Leute schmutzige Wäsche waschen, man solle vor seiner eigenen Thüre stehen, — dieses alles gleitet an dem Panzer seiner Selbstüberschätzung ab wie das Wasser von der Ente, er ist im höchsten Sinne des Wortes „taktlos“; er besitzt nicht die Spur von Einbildungskraft, um sich auf seine Berechtigung hin zu prüfen, um sich vorzustellen, was er etwa anrichten könnte, und ist dann auch über den Ausgang, den seine unerbetene Dazwischenkunft nimmt, aufs höchste bestürzt. Der Hergang selbst ist kurz folgender:

**558. Handlung.** Der alte Werle, der Vater Gregers, ist ein Großhändler und ein Schurke. Unter anderm hat er seinen ehemaligen Teilhaber ausgebeutet und ins Zuchthaus gebracht, den alten Ekdal. An den Sohn dieses hat er außerdem eine frühere Wirtschafterin, mit der er in unerlaubtem Umgang gestanden, verheiratet; Hjalmar Ekdal hält die Frucht des Verhältnisses für seine eigene Tochter.

Gregers hat dieses nicht sobald herausbekommen, als er auch schon das Haus seines Vaters verläßt und in die Wohnung seines Jugendfreundes Hjalmar Ekdal übersiedelt, um hier die „ideale Forderung“ zu erheben. Er nennt das mit vielem Pathos seine „Lebensaufgabe“. Man kann sich den Erfolg denken. Hjalmar ist ein ganz hohler und nichtiger Großsprecher, der unaufhörlich versichert, daß er morgen anfangen werde, eine riesige Erfindung zu machen, und bei den Mahlzeiten, die seine Frau ihm bereitet, und bei allerlei Allotria seine Zeit ganz

angenehm und behaglich verbringt. Gina die Frau ist eine ungebildete, stumpf gewordene und wahrscheinlich auch stets stumpf gewesene, übrigens gutmütige Person. Diese beiden Menschen, deren Natur er absolut nicht durchschaut, obwohl sie ihm deutlich genug gemacht wird, will Gregers zu Dienern der Wahrheit erziehen. Er behauptet, daß sie in einem Sumpf lebten, sehr zum Entsetzen Ginas, die das wörtlich nimmt, und daß sie erst nach Aufdeckung der Lüge, auf der ihr jetziges Scheinglück beruhe, die wahre Ehe gründen könnten. Ein anwesender, etwas roher Arzt, bemerkt ihm ganz richtig, er thäte besser, den Mund zu halten; diese Leute seien nicht solvent für seine Forderung; ihnen sei die Lebenslüge ein notwendiges Lebenselement. Der unerbittliche Gregers hört nicht darauf, schleppt Hjalmar auf einen längeren Spaziergang und öffnet ihm die Augen.

**559. Eine Satire.** Es ist auch bei dieser Gelegenheit wieder viel von dem „Ausblick in ein Welt-rätsel“, von dem Aufeinanderplätzen zweier grundverschiedener „Weltanschauungen“ und von den unermesslichsten Problemen gesprochen worden. Ein solcher Konflikt läßt sich jedoch immer nur gestalten, wo kraftvolle Geschöpfe mit lebhaften Instinkten, mit leidenschaftlichem Willen, mit ausgiebiger Weltkenntnis, voller Ehrgeiz, mit dem Versuch in der eigenen Brust sich gegenüberstehen; hier kann in der That ein Kampf entbrennen und zum Austrag kommen. Ibsen zumuteten, er würde sich für diesen Kampf ein unelastisches Stück Holz in Gestalt einer stumpfsinnigen Frau, an ihrer Seite einen Faselhans aussuchen, der an Festigkeit der Butter gleicht, die er das ganze Stück hindurch ißt, — und zum

Herold des Kampfes einen Idioten, — das scheint doch eine Verirrung. Wer Ibsens Lebenslauf und nur irgend etwas von norwegischen Zuständen kennt, der kann vielmehr gar nicht im Zweifel darüber sein, daß Gregers Werle zunächst nur ein integrierender Bestandteil des ganzen dumpfen Kleinlebens ist, daß der Dichter uns so meisterhaft in der Ekdalschen Dachkammer vor Augen führt. Will man durchaus etwas Höheres in ihm suchen, so kam er unmöglich als der ernsthafteste Vertreter irgend eines weittragenden Prinzips, sondern nur als eine satirisch gemeinte Figur angesehen werden, in welcher Ibsen den norwegischen finstern Befehrungseifer (den auch Kjelland so abschreckend darzustellen weiß) und die Beschränktheit gewisser tonangebender Kreise geißelt, die ewig die Pflicht und die Wahrheit und Gott weiß was alles im Munde, glücklich und unweigerlich dahin tappen, wo es etwas Gesundes und Bares zu zerstören giebt. Wie Gregers die kleine Hedwig in den Tod, so haben Ibsen diese Leute in die Verbannung getrieben, nun rächt er sich dadurch, daß er sie verkörpert und dem erstaunten Auge der Welt vorführt.

560. Im Exil. Es ist derselbe Kreislauf, den wir bei Byron, bei Turgenjew und bei so manchem andern wiederfinden. Zuerst wird das, was eigenartig, kühn und wahr am Dichter ist, von den Lichtscheuen als die Verletzung der höchsten Menschengüter denunziert; dann wendet sich der Verklagte, Groll und Bitterkeit im Herzen, ins Ausland, wo sein tiefgefränkter Stolz ihn festhält; seine ungebrochene Liebe zum Vaterland äußert sich in bald schneidenden, bald schmerzlichen Accenten; er möchte bessern; Byron schreibt seinen „Don Juan“, Turgenjew seinen „Dunst“, Henrik

Ibsen seinen „Volksfeind“. Neue Empörung in der Heimat; Vorwürfe über Abtrünnigkeit und Verrat; je mehr man sich getroffen fühlt, desto mehr muß der Dichter verkehrt werden; Wahrheit ist ja der alte Hund, der ins Loch muß. „Don Juan“ ist heute noch in England ein verpöntes Buch; es geißelt die Scheinheiligkeit; die Scheinheiligen, die die Majorität bilden, zetern, es verhöhne die Religion und die gute Sitte. Für Ibsen ist es sehr bezeichnend, daß er dreimal, bei einem flüchtigen Besuch in der Heimat im Jahre 1874 vor den ihm huldigenden Studenten, dann 1887 in Berlin und 1891 in Wien bei ähnlichen Festen die Aussicht auf ein helleres, freudigeres Werk eröffnete, — das niemals erschien. Mochte er in Rom oder München zuweilen auch die Verbannung vergessen, in der er lebte: zu tief hatten sich gewisse murmurnde Eindrücke früherer Jahre gefressen; die Stunden waren zahlreicher, in denen sein Herz sich beim Gedanken an seine heimischen bergumkränzten Fjorde zusammenzog und die Worte Turgenjews ihm aus der Seele kamen:

„Das Vaterland kann einen jeden von uns entbehren, aber keiner von uns das Vaterland. Wehe dem, der da meint, daß er's könne; doppelt Wehe über den, der es in der That entbehrt. Kosmopolitismus ist ein Unding, der Kosmopolit — eine Null, ärger als eine Null, außerhalb der Nationalität giebt es weder Kunst, noch Wahrheit, noch Leben, giebt es nichts!“ Dann mochten die Finsterlinge vor ihm aufstehen, die ihn forttrieben, und er zeichnete einen Gregers Werle, eine Karikatur edler Menschlichkeit.

561. Sjalmar. Nichts desto weniger, d. h. obwohl uns Deutsche das norwegische Feuer nicht brennt und uns die Erbitterung eines

Ibsen gegen norwegische Schwäcker doch nur sehr oberflächlich berühren kann, ist sein Stück „Die Wildente“ sehenswert, und sofern man sich von einem gewissen Teil der Kritik nicht hat verleiten lassen, eine ganz besonders tiefsinnige Belehrung über gewisse „Welträtsel“ zu erwarten, auch ganz dankbar. Die Schilderung der Abendgesellschaft im ersten Akt ist zwar matt, Björnson in seinem „Fällissement“ ist hier farbiger, und bei uns war es schon Paul Lindau; von den Franzosen gar nicht zu reden. Dagegen ist der Typus des Hjalmar, wenn auch auf die Dauer etwas ermüdend, doch gut beobachtet. Die Art, wie Gina die „ideale Forderung“ aufnimmt, ist ausgezeichnet; sie hat das dunkle Gefühl, daß geklatscht worden sei, und schlurft im nächsten Augenblick schon hinaus, um etwas zum Essen zu bringen, im altgewohnten Geleise; Hjalmar selbst nimmt den Mund recht voll wie gewöhnlich, mit Worten und Butterbrot, und dieses siegt. Er widerlegt aufs beste das Heinishche Gedicht „Teleologie“, worin der alte Spötter grob, aber wichtig wie immer nachweist, woher es gut sei, daß der Erdensohn nur Einen Mund besitze:

„Hat er jetzt das Maul voll Brei,  
Muß er schweigen unterdessen;  
Hätt' er aber Mäuler zwei,  
Löge er auch noch beim Fressen.“

Hjalmar erfüllt diese ideale Forderung schon jetzt, ohne anthropologische Weiterentwicklung; er ist und lügt, abwechselnd und gleichzeitig; mit andern Dingen darf man ihm nicht kommen; seine Eitelkeit hält seiner inneren Verlogenheit die Wage und deckt ihn gegen jede Selbsterkenntnis.

562. Hedwig mit der Ente. Immerhin ist er ungefährlicher als

Gregers, der die aggressive Seite der Beschränktheit zur Darstellung bringt. Die einzig wirklich ideale Figur in dem Stück, eine Figur, die man lieb gewinnen kann, ist Hedwig, die Tochter Hjalmars oder richtiger des Großhändlers Werle. Sie ist insofern ideal, als sie ein Wesen von außerordentlich tiefem Gefühl und selbstloser Hingebung ist. Man versteht nicht ganz, von wem sie diese Tiefe geerbt haben könne, indessen, man kann sie ja nehmen, wie sie ist: liebevoll, zart, kindlich, just ein klein wenig überspannt. Sie ist es, die die Forderung von Gregers bezahlt, ohne sie zu schulden. Er redet ihr ein, sie müsse irgend etwas dahingeben, um das Glück ihrer Eltern neu zu gründen — eine vollkommen heidnische Vorstellung —, und da sie ihre geliebte Wildente nicht morden mag, richtet sie die Pistole gegen die eigene Brust. Von der Wildente ist viel im ganzen Stück die Rede; dieser Vogel soll die Eigenschaft besitzen, nach einem Flügel-schuss hinabzutauhen und sich am Meeresgrund im Schlamm festzuheften, ein Gegenstück zu gewissen Menschen, die schuldig oder unschuldig verunglückt, ebenfalls das Licht fliehen und nicht mehr den Mut finden, sich mit ihrem gesellschaftlichen Makel hervorzumagen. Wie die angeschossene Wildente ein guter Hund heraufholt, so möchte Gregers es mit den Ekdals machen. Die Allegorie ist geistvoll, aber zu spitzfindig, sie verführt dazu, den Dichter mißzuverstehen und etwas anderes von ihm zu erwarten, als er bietet: eine mehr oder minder gelungene Satire auf die Enge des norwegischen Lebens und die Aufgeblasenheit gewisser Weltverbesserer mit langen Ohren.

563. Ibsen und Gregers. Mit Erstaunen hört man, daß die Figur

des Hjalmar in Stockholm in der Maske eines unglücklichen Schwärmer's gespielt werde, der im Publikum die höchste Sympathie entfessele. Sollte dies der Fall sein, so wäre es ein Beweis, daß der Zauber der Phrase in Skandinavien noch ungebrochen ist. Eher möchten wir schon glauben, daß Ibsen in den Fanatiker Gregers Werle ein Körnchen von seinem eigenen, norwegischen Ich hineingelegt habe, — eine Art Goethischen Prozesses, die den Dichter bis zur härtesten Verurteilung einer bestimmten Seite seines Inneren und zur vollkommenen Befreiung von ihr geführt haben müßte. Gregers ist eine der abstoßendsten Gestalten, die wir je auf den Brettern sahen; sobald er auftritt, wünscht man ihn auch schon fort; es ist bedrückend, seinem Gebaren zu folgen.

\* \* \*

### „Rosmersholm.“

**564. Wahrscheinlichkeit.** Dieses umständliche und besonders in den beiden ersten Akten ermüdende Drama wird von Ibsens Verehrern als der Höhepunkt seines Schaffens bezeichnet. In Wahrheit trägt „Rosmersholm“ alle jene hippokratrischen Züge schwindender Gestaltungskraft, die uns die lange Reihe der späteren Stücke von jeder andern Seite her, als der rein dialektischen, fast ungenießbar machen; in ihm bereits beginnt jenes Schattenhafte, Zerfließende, Unreelle, das sich begnügt, Gedanken auf zwei Beine zu stellen und sich wenig darum kümmert, wie diese Schemen sich unter Menschen von Fleisch und Blut hindurch finden. Ibsen zeigt uns eine Rebekka, die so strotzend von Willenskraft, von Lebenslust und heißem Begehren gewesen sein soll, daß sie ohne

Zagen und ohne Neue ein Menschenleben wegräumt, um sich selber Platz zu schaffen. Aber wir sehen zwei lange Akte hindurch diese noch immer junge Dame als Muster einer ruhigen, gesetzten, leidenschaftlosen Gouvernante sich im Haus herum-bewegen und sollen plötzlich auf die bloße Behauptung des Dichters hin die fürchterlichsten Sachen von ihr glauben? Wir sehen einen Mann vor uns, der sich die Kraft zutraut, das ganze soziale Leben seines Vaterlandes umzugestalten, seine Landsleute zur Daseinsfreudigkeit zu erziehen, sie zu Adelsmenschen zu erheben u. s. w. Aber obschon wir diesen Mann durch vier Akte nicht einen Augenblick bei dem antreffen, was man entfernt eine Thätigkeit nennen könnte, während keine Spur einer irgendwie von ihm erzielten Wirkung von außen her nach Rosmersholm hineinführt, während er immer nur herumspäzt und dicke Worte schwächt oder — auf einem Umweg, denn er ist abergläubisch — nach der Stadt hinunter geht, verlangt der Dichter, wir sollen ihn ernst nehmen. Er will uns einbilden, daß dieser Mensch fähig wäre, einen geistigen Kampf auszutragen und sollen uns aus der Art, wie Rosmer sich zu gewissen Problemen stellt, einen Vers ableiten.

**565. Rosmer und Hjalmar Ekdal.** Hatte Ibsen plötzlich ganz vergessen, daß auf der Bühne vom Dramatiker bar bezahlt werden muß? daß nur arme Stümper der Bühnenplastik sich mit bloßen Behauptungen begnügen: „dies hier ist eine Kampfnatur“, gerade wie schwächliche Erzähler fortwährend rühmen: „hierauf antwortete der Held mit einem sehr geistreichen Witz“, aber ganz außer stande sind, uns diesen Witz zu zeigen? Rosmer erscheint jedem Unbefangenen als

ein verschlimmerter Hjalmar aus der „Wildente“. Denn dieser ist wenigstens unsagbar komisch und verächtlich; der Dichter hat uns nicht einen Augenblick im Zweifel gelassen, wie hoch über diesem Patron er selber stand. Jenen, das Prototyp eines „Schaumslägers“ übelster Sorte, behandelt er wie einen Heiligen, bleibt jedoch Künstler genug, um in naiven Augenblicken seinen Helden durch die andern Personen des Stückes in geradezu vernichtender Weise charakterisieren zu lassen. Rebekka sagt von ihm, daß er kein Kindergeschrei hören könne. Und solch ein Verweichlichter will in die Arena, ins Kampfgewühl hinunter, wo man ihm mit fanatischem Gebrüll das Trommelfell zersprengen wird, wo er der allerrauhesten Verührungen sicher sein kann? Frau Hesselth fragt: ob man den Herrn Pastor schon ein einziges Mal habe lachen sehen? Und dieser ganz Humorlose dünkelt sich, „Licht in all diese finstern Greuel zu bringen?“ Der Rektor Kroll durchschaut ihn in seiner gänzlichen Menschenkenntnis. „So schwach ist nun seine Urteilskraft“, sagt er. In der That: Kroll in seiner Borniertheit ist ein geistiger Riese, mit Rosmer verglichen. Wenn dieser seine Tiraden anfängt: „Alle Augen auf dasselbe Ziel gerichtet“, so merkt man, daß der Gleichmacher nicht einmal Geist genug hat, wie viel weniger die Willenskraft, anderen irgend einen Gedanken einflößen zu können. Nicht einmal, daß Rosmer in seinen früheren orthodoxen Tagen vereifert genug sein konnte, einem Schullehrer um eines Liebesverhältnisses willen zelotisch die Existenz abzugraben, so wie er das Mortensgård gethan haben soll, können wir glaubhaft finden nach der Zeichnung, die der Dichter ihm gegeben hat. Danach

würde er's, berühmten Mustern folgend, in der Oeffentlichkeit höchstens dazu haben bringen können, einen Stab hysterischer Weiber um sich zu versammeln, die er nun durch vieles Schönreden in die verschiedensten Stadien „ethischer“ Verzüdung überzuführen gehabt hätte, und in kleinen Konventikeln, an denen der mächtige Strom des Lebens achtlos vorübergebraust wäre, eine impotente Eitelkeit zu pflegen. Schon schmeichelt ihm Rebekka wegen der Aufgabe, für die er „sein Leben eingesetzt“ habe. Wo geschah das? Gar nichts sehen wir ihn einsetzen außer seiner Zunge. Er will den heiß entbrannten Kampf um die neue Geistesrichtung mit „adligen“ Waffen kämpfen. Jemand schrieb sich bei dieser Stelle an den Rand: mit salbadligen.

**566. Ein technischer Fehler.** Nehmen wir nun die andre Seite des Problems, das Ibsen in „Rosmersholm“ zu behandeln versucht hat und das besonders die Weiblichkeit außerordentlich zu interessieren pflegt, die ja meistens auch schnell geneigt ist, den Helden als einen Schwächling fallen zu lassen, und vergegenwärtigen wir uns die Situation, die wir bei Beginn des Stückes vorfinden. Rosmer ist seit anderthalb Jahren Witwer; Rebekka vertritt bei diesem Pastor ohne Amt und Gutsbesitzer ohne Landwirtschaft (denn wir hören im ganzen Spiel von dieser nicht einen Ton) die Stelle der Hausfrau. Wir glauben zu wissen, daß sie mehr sein möchte als das, und erleben am Ende des zweiten Aktes, wenn Rosmer die Frage an sie stellt, ob sie sein Weib werden wolle, die peinlichste Enttäuschung. Es ist immer ein grober technischer Fehler, wenn etwas, auf das der Dichter bei einem bestimmten Charakter die Hörer vorbereitet hatte, nicht ein-

trifft. Und Rebekka handelt nicht gemäß ihrer Einführung; die ersten zwei Akte erscheinen als verloren. Man sah, daß Rebekka diesen Mann begehrte, hatte sich also darauf eingerichtet, daß sie freudig ja sagen und nun aus dem Kampf mit der bigotten, hämischen, mißgünstigen Außenwelt die dramatische Spannung der nächsten beiden Akte resultieren würde. Statt dessen müssen wir mit einer ganz unbefriedigenden Frauenzimmerlaune (denn anders wirkt Rebekkas Betragen in dem Augenblicke nicht) vorlieb nehmen. Entweder ihr Betragen oder die ganze Einführung empfinden wir als falsch.

**567. Die Vergangenheit.** Hat der Dichter es nun verstanden, uns für diese Peinlichkeit durch Aufklärung zu entschädigen? Die Aufklärung erfolgt in zwei ziemlich starken Dosen im Lauf des dritten und vierten Aktes und wir erfahren folgendes: Rebekka West, das natürliche Kind eines Bezirksarztes, ist, sobald sie herangewachsen war, unwissentlich die Konkubine, später die Krankenpflegerin ihres Vaters gewesen. Er hat ihr nichts hinterlassen als eine Kiste mit Büchern und die Freiheit von gewissen Vorurteilen. Es ist ein brutaler Egoismus, zu dem er sie erzogen hat. Rücksichtslos ihr Stück durchzusetzen, das ist ihr Ideal. Fünfundzwanzigjährig durch den Tod jenes Mannes außer Stellung, gerät sie zufällig an Rosmer und verliebt sich sterblich in ihn. Sie setzt es durch, in sein Haus zu kommen und ängstigt Beate, Rosmers Frau, eine bigotte willensschwache Seele, derartig ein, daß diese vom Steg herab sich in den Mühlbach stürzt.

**568. Verfehltes Leben?** Nun ist die Stelle vakant, das ersehnte Wort fällt von Rosmers Lippen — und Rebekka sagt weshalb nein?

Weil sie durch den Verkehr mit einem Schwächling falsche Ideale angenommen hat, ihrer eigentlichen Natur untreu geworden ist, sagen die „starkgeistigen“ unter den Damen und sind in diesem Punkt auf den Helden sehr schlecht zu sprechen. Aber das kommt eben davon, wenn eine zum „Herrschen“ Geborene schwächlich wird. Nachdem sie sich soviel Mühe gegeben hatte, die Stelle frei zu machen, hätte sie sich wenigstens drin einrichten, heiraten und ihr sauer verdientes Glück genießen müssen. Das Stück, meinen sie, sei also eine Art Warnungstafel. Es zeige, wohin das führt, wenn Leute, die zu einer kraftvollen Weltbejahung geboren wurden, auf halbem Wege Halt machen.

**569. Läuterung?** Dies, wie Dr. Emil Reich in Wien überzeugend nachgewiesen hat, ist unter keinen Umständen die Absicht des Dichters gewesen. Ibsen hat gerade umgekehrt zeigen wollen, wie eine sinnliche Natur, die ihren Wünschen zulieb selbst des Mordes fähig war, im täglichen Verkehr und Gedankenaustausch mit einem Schuldlosen geläutert wird. Zwar als ein wunderlicher Heiliger erscheint er uns. Anderthalb Jahre in völliger Einsamkeit einem feurigen und geliebten Gegenstande in täglicher Berührung nahe zu leben und doch ganz ohne inneren Tumult einen Zustand „froher, wunschloser(!) Glückseligkeit“ zu empfinden, — nein, dies zeigt ihn nicht als den Mann, dem wir uns zur Führung durch Liebesprobleme anvertrauen möchten. Gleichviel: das Wort „Schuldlosigkeit“ aus jenem Munde trifft Rebekka tief. Sie sieht sich, dreißigjährig geworden, mit andern Augen an als früher, und auf ihr ursprüngliches Ziel verzichtend, geht sie in den Tod wie etwa Emilia Galotti, um ihre

Leib nicht herzugeben zur Bejahung der Sünde.

**570. Das eigentliche Problem.** Aber wer könnte behaupten, daß der Schöpfer uns schuldlos beabsichtigt habe? Ganz im Gegenteil: nicht bloß die Armen des Goethischen Harsners, sondern gerade die Kraftvollsten macht das Schicksal schuldig und benutzt diese Schuld zu einem Werkzeug der Erziehung. Noch weniger kann allgemeines Glück das Ziel irgendwelcher Kultur sein; denn Glück verflacht und, wenn zu früh verliehen, macht es faul und erbarmungslos. Also wird es beim Kampf, dem Vater aller Dinge, wie schon der alte Heraklit das erkannt hatte, bleiben, und Entwicklung von Kräften (für solchen Kampf) das einzig erstrebenswerte Glück bedeuten. Warum ist dann also Rosmer, so fragen wir, als das Gegenstück einer Kampfnatur vom Dichter gehalten worden? Schon der erste Angriff der Amtszeitung auf seinen Uebertritt zu den Freidenkern zeigt ihn nicht etwa beleidigt, sondern gekränkt; er beklagt sich, und der scharfe Kroll hat erneute Gelegenheit, „die Schüchternheit seiner Seele“ zu erwähnen. Wie kann ein solcher Mann Pfadfinder in neuen Kulturgebieten werden? Wie kann Ibsen uns die Stellung eines solchen zu irgend einem Problem als beweisend aufreden wollen? Ob zehn oder hundert Rosmers sich so oder so stellen, — die Welt wird unbesümmert ihren Gang gehen und ihre Entscheidungen aus ganz andern Händen empfangen. Ibsen, statt uns Klarheit zu geben und uns auch nur um einen Schritt zu fördern, hat wieder einmal nichts weiter gethan, als unsre Unruhe zu vermehren. Warum, wenn er etwas beweisen wollte, nahm er nicht

einen wirklichen Mann? Warum durchaus einen Salvader? Wir müssen antworten: weil es ihm sowohl an Urtheil wie an Gestaltungsmaterial und an Kraft dazu gefehlt hat. Ibsen stand nicht über seinem Problem. Die Unsolidität des Geistes, daß man jedes Wort in seines Helden Mund als Schaum nachweisen kann, das ist es, was „Rosmersholm“ so tief in der Schätzung herunterziehen muß. Rosmer will dienen. Ja wo hätten die, die immer nur dienen wollten, der Menschheit schon das mindeste zu nützen vermocht? Die Menge will gezwungen sein, brutalisiert meinetwegen; aber dann erkennt sie, wie jede rechte Frau, mit Wonnen den stärkeren Willen des Herrschers und folgt wie ein Lamm. Und dieser Träumer, dem in der Welt, in der allein er gelebt hat, in der Welt des Gedankens, gerade das Wichtigste fehlt: Einsicht, — er sollte jemals führen können? Er sollte fähig sein, wenn auch nur in der Ferne, jenes Fanal, jenen Leuchtturm anzuzünden, nach dem wir uns richten könnten? Die armen Schiffer, die auf dieses Irrlicht hineinfallen!

**571. Ibsen und Nietzsche.** Zwischen ist dasselbe Problem auch von Nietzsche vorgenommen worden, und man muß sagen: in einer Weise, die die Weltkenntnis des Norwegers weit hinter sich läßt. Hat man Nietzsche gehört, so bleibt an Ibsen nur noch das gute Herz zu loben übrig. Worauf sich bisher seine Ehrentitel gründeten: seine Gesellschaftskritik, zerflattert im Winde. Der Altruismus ist eine große Idee — in der Brust der Mächtigen. Falls Leute wie Rosmer sich darauf einlassen, mehr als private Wohlthätigkeit zu üben, so können sie ihrem Schöpfer danken, wenn sie Vermögen genug be-

sigen, um ungestört Phrasen fabrizieren zu dürfen. Wer ohne materiellen Rückhalt und mit nicht größerem Verstand der Allgemeinheit immer nur aufdringlich nützen will, wird unter die Füße getreten werden und die Brutalität, die ihn zertrat, nur noch frecher machen, als sie vorher schon war. Wieviel tiefer als Ibsen ist da schon Ernst v. Wolzogen vorgebrungen, wenn er im „Dritten Geschlecht“ aus dem Munde des Arnulf Hau die spöttische Antwort erteilen läßt: „Ach so, Sie wollen dienen? ... Wir wollen herrschen, Herr Baron!“

**572. Herrschaft** ist aber für Herrschnaturen, nicht für Schwächer. Und was Nebekka betrifft, die sich früher einmal als eine Herrscherin auf ihre Art dachte, raubtierartig Nebenmenschen vernichtend zu eigenem Nutzen und frei von allem Vorurteil, so ist auch ihre Läuterung nicht beweiskräftig, denn der Dichter läßt sie nicht sowohl aus ethischen, als vielmehr aus praktischen Gründen ihren Verzicht leisten: sie sieht ein, daß sie Rosmer so, wie sie ihn haben will und allein gebrauchen kann, niemals kriegen wird; der Schwächling, an der Vergangenheit klebend, wird sie zeitlebens mit seiner Neue plagen. Darum will sie sterben und macht aus der Not eine Tugend.

**573. Rosmer und Brendel.** Auch in „Rosmersholm“ bekommen wir ein paar Figuren zu sehen, die Fleisch und Blut haben, den fanatischen Rektor, den opportunistischen Mortensgård und die Karikatur des Helden, Rosmers früheren Lehrer Brendel, der noch spät zur beschämenden Erkenntnis seiner Inhaftlosigkeit gelangt. Die Karikatur hat ein naiver Künstler geschaffen, den Helden selbst ein Hilfsloser, der, wie immer auch rührend in seinem heiligen Eifer, andre in

die Irre führte, weil er selbst nicht klar sah und eine Aufgabe angriff, die gleich sehr seine plastischen wie seine intellektuellen Kräfte überstieg.

\* \* \*

Emile Zola:

### „Thérèse Raquin.“

**574. Ein Ereignis.** Im Jahre 1887 erschien der große französische Romandichter mit einem seiner bekannten „coins de la création, vus à travers un tempérament“, plötzlich in Berlin, auf einem Vorstadttheater im Norden, wo bisher mit Hochgenuß nur die allerzotigsten Verwickelungen, die allerseichtesten Wiße vom Berliner Publikum und Berliner Kritikern verdaut worden waren, die nun mächtig aufzischten, weil die vornehme Würde jener Kunststätte für immer entweiht sei. Es war eine Art von Vorpostengefecht, eine einleitende Kanonade für den Feldzug der „Freien Bühne“, die sich langsam vorzubereiten begann.

**575. Zola und Schiller.** „Thérèse Raquin“ war kein Stück, das zur Erbauung oder auch nur zur Erholung der Menschen geschrieben wurde. Ein Wagnis, ein neuer Versuch war es, die Berechtigung des Häßlichen in der Kunst nachzuweisen. Es schien andererseits dem Bemühen entsprungen, von der Bühne her geradezu belehrend zu wirken, d. h. gewisse Zuschauer mit Dingen bekannt zu machen, von denen sie nicht wissen, aber wissen sollten, und insofern ist es als ein höchst sittliches Stück zu bezeichnen. Die Qualen, die des Verbrechers harren, werden mit einer solchen psychologischen Genauigkeit, mit solcher Unerbittlichkeit dem Lesenden vorgeführt, daß jeder, der den Versucher in seiner Brust trägt,

nur mit Entsetzen und tief erschüttert das Theater verlassen kann. Zola ist keiner von den Schriftstellern, die die Tugend philiströs, das Laster reizend darstellen, die uns glauben machen möchten, daß wahre Leidenschaft und Reinheit unvereinbar seien, daß jede rechtschaffene Frau von irgend einer gründlich abgeliebten Kurtisane an Edelmuth und Herzensgüte übertroffen werde, wie das seine Landsleute so oft versuchen. Es fällt zudem kein Wort in „Thérèse Raquin“, das an sich durch seine Rohheit verletzete; auch sind keine Einzelheiten geboten, die an sich schon schlüpfrig und gemein wären; insofern kann man schlechterdings nicht davon reden, daß der Verfasser im Schmutz wühle, wie in seinen Romanen. Aber während er die Schuld jedes Reizes entkleidet, entsteht die Frage, ob es die Aufgabe der Kunst sein könne, abzustößen, ob das Theater aufhören dürfe, ein Ort der Unterhaltung zu sein, um eine Stätte erbarmungsloser Belehrung zu werden. Goethe sowohl, wie Schiller waren gegen die Schaubühne als moralisierende, doch keineswegs gegen sie als moralische Anstalt. Beide hielten so wenig als möglich von der Immoralität, der ausschmückenden Empfehlung von Lastern und Vergehen, der Sühnlosigkeit des Verbrechens; aber ein Stück sollte vor allem gefallen, dann habe es viel mehr Aussicht, Menschen zu heben.

**576. Der erste Eindruck,** den man empfängt, wenn der Vorhang vor „Thérèse Raquin“ aufgegangen, ist unheimlich. In einem spießbürgerlich ausgestatteten, engen, düstern Gemach sitzt ein bleich aussehender, fröstelnder junger Mann einem Maler Modell, schwacht unaufhörlich in erregter, hypochon-

driischer Art; ein junges Weib sitzt daneben, mit starr ins Leere gerichteten Augen und sagt ab und zu auf eine Frage, die dringlich an sie gerichtet wird, ein trostloses, blechernes „ja“, ohne sich zu rühren. Die Langeweile, die beklemmendste Langeweile brütet über diesem Bilde; doch unsere stille Frage, was in dieser jungen Frau wohl vorgehen, welchen Gedanken sie wohl nachhängen, welch ein Meer von bösen Leidenschaften in ihrem Innern vielleicht branden möge, wird bald beantwortet. Der Ehemann, der Abgebildete, ist ausgegangen, der Maler kommt heimlich zurück und im Dunkeln spielt eine Liebes-scene zwischen dem Paar, mit Geständnissen und Küssen, mit so unverhohlenen Seufzern und Klagen, daß uns der Atem der Sünde bedrückend heiß daraus entgegenweht. Der Plan, sich frei zu machen, wird gefaßt. Dann kehrt der Ehemann mit einer Flasche Sekt zurück, ein paar köstlich gezeichnete Spießbürger, Hausfreunde der Familie, kommen dazu, machen sich durch ihre Trivialitäten und kleinen Eitelkeiten lächerlich, und der Vorhang fällt über einer Dominopartie.

**577. Steigerung.** Wie er im zweiten Akte wieder aufgeht, sitzt die Partie wieder beisammen; die Trauerkleider der beiden Frauen, der Mutter wie der Gattin, und eine unheimliche Lücke belehren uns, daß der hüftelnde Ehemann beseitigt ist. Auf einer Rahnpartie mit dem erwähnten Paare ist er ertrunken; der Maler, der sich soviel Mühe gegeben hat, ihn herauszufischen, hätte beinahe die Rettungs-medaille bekommen; die Mutter kann sich nicht trösten; sie hat den armen Jungen sehr geliebt. Ein kleiner Dackfisch ist auch dabei; die Figur an sich ist von harmloser Anmut und könnte unter Umstän-

den recht wohl einen Lichtblick in dem düstern Ganzen bilden. Der Akt schließt damit, daß der Maler die junge Witwe heiraten soll — so planten es die Hausfreunde im Interesse ihrer größeren Bequemlichkeit — die Mutter willigt ein und mit dem nächsten Akte beginnt dann die eigentliche Tragödie.

**578. Ehesegen.** Wir sehen das Paar nach der Trauung; der Schatten des Ermordeten steht unaufhörlich zwischen ihnen. Jede Vertraulichkeit ist längst unmöglich geworden; die Frau hat einen Abscheu vor dem Mörder; seine Glut widert sie an; er wird des ersehnten Glückes nicht theilhaftig. Sie versuchen mit gemachter Geschäftigkeit Alltägliches zu besprechen — des Morgens um vier Uhr — es mißglückt immer von neuem; dann ist die Frau einen Augenblick allein, Todesangst überkommt sie, es ist grauenerregend, alles, bis zur Rückkunft ihres Geliebten durch den früher so oft benutzten Eingang. Endlich sprechen sie doch von dem Toten, wie er ausgesehen in der Morque, ihre Gedanken fallen auf das Bildnis, dort über dem Schranke, der Tote starrt sie an, sie versuchen das Bild zitternd herabzureißen, die Mutter kommt dazu, belauscht sie und wird vom Schlage gerührt.

**579. Der vierte Akt** ist der schauerlichste. Die gelähmte Frau sitzt mit offenen, anklagenden Augen sprachlos da, eine furchtbare Rächerin. Die Qual der Leiden ist maßlos gesteigert, jedes ist dem andern zur Last, gegenseitige Anklagen, Zank und Hader folgen. In einer meisterhaft geführten Scene ist die immer wiederkehrende Entgegnung des jungen Weibes ein blechernes, eigensinniges: Du hast ihn gemordet — du hast ihn gemordet! Der Mann wird wütend. Sie soll ihren Teil an der Schuld

auf sich nehmen; sie thut es nicht. Er will sich angeben, aber er ist zu feig dazu und sie verhöhnt ihn. Die Nachbarn kommen wieder, die Gelähmte beginnt zum Entsetzen der Zuschauer mit krampfhaft zitternder Hand auf den Tisch zu schreiben: „Element und Therese haben . . .“ da sinkt der Arm herab. Der eine ergänzt: haben ein gutes Herz, haben mich so treu gepflegt. Schließlich gewinnt die Aermste auch die Sprache wieder und zu ihren Füßen sterben die Schuldigen an Gift.

Es ist Entsetzen auf Entsetzen gehäuft, verführen kann das nicht. Aber ist es erlaubt? Am ehesten wohl noch im Hinblick auf den deutschen Philister, der es so sehr liebt, wenn alles schön und edel auf der Bühne zugeht; dann verläßt er tief befriedigt, mit gewölbtem Brustkasten, in dem stolzen Bewußtsein, was für außerordentlich vortreffliche Mitglieder das genus humanum doch aufweise, das Theater und bleibt selbst so lüstern und so brutal, wie er immer war. Wo er aber gezwungen wird, den Ausbrüchen der Herzensroheit beizumohnen, ohne daß eine klingelnde Narrenkappe ihre Häßlichkeit dämpft und übertönt, da wird er unruhig und stöhnt über die Entwürdigung der Bühne.

**580. Grenzen.** Junge Gemüther können natürlich ein gutes Teil Schönfärberei vertragen; die Grenzen abzustechen, an denen bei weiter Vorgesrittenen die Aufnahmefähigkeit für Häßliches versagt, dazu waren noch viele Experimente nötig. Ist es der Humor allein, die Abwechslung mit Ausbrüchen der Fröhlichkeit, was uns Peinliches und Furchterliches unbeleidigt hinnehmen läßt? Hat Richard III. Humor? Jedenfalls einen von graufiger Art; hauptsächlich ist es

wohl die wilde Grazie dieses scharfdenkenden und schnell zugreifenden Bösewichtes, was uns bezaubert; in „Thérèse Raquin“ war es die, vor Gerhart Hauptmann noch nie so vernommene Sicherheit des Dialoges, die gelungene Vortäuschung genauer Wirklichkeit, die logische, zwingende Begründung des dramatischen Lebens, die reiche Charakteristik. Obschon das Zusammenleben des schuldigen Paares die Schrecken des „Macbeth“ mitunter noch überbot, konnte man mit Teilnahme, nicht ohne ästhetische Befriedigung den Vorgängen folgen. Nur der Schluß, wenn die vom Schlage gelähmte Frau im gegebenen Augenblick ihre Sprache und ihre Beweglichkeit, soweit der Dichter es braucht, wiedererlangt, ist medizinisch völlig unwahr. Dergleichen kommt nicht vor.

**581. Held und Spießbürger.** Unfechtbar bleibt auch der Widerspruch zwischen der augenscheinlichen Herzenshärte der Schuldigen und ihrer späteren Gewissensqual. Dies ist zugleich der Punkt, wo der Vergleich mit Macbeth schief wird. Macbeth war ein Held, ein Großer der Erde, und er erjagte sich eine Krone; sein Weib war das ehrgeizigste Geschöpf, das je einen Mann zu grausamer Energie gespornt hat; dergleichen ist, wenn auch nicht verzeihlich, doch immerhin begründet. Wie kommt aber ein Kleinbürger, der niemals seine Seele mit hohen Gedanken genährt hat, wie kommt er dazu, einen anderen zu Gunsten seiner eigenen, persönlichen, jämmerlichen Eigenliebe zu töten? Darf man diesen niedrigen Mörder und ihren Gesinnungsgeossen unter den Zuschauern die Genußthung verschaffen, ihre Begierden, ihre Konflikte als erwähnenswert hinzustellen und einem Publikum vor-

zuführen? Wird das nicht eher zur Nachfolge aufmuntern?

**582. Abschreckung.** Die Juristen behaupten, daß viele Verbrechen geradezu aus Eitelkeit begangen würden. Trotzdem ist es nicht sehr glaublich, daß die Darstellung Zolas irgend einen verleiten könne. Der bleiche Schreck ist zu mächtig, die Folter der Schuldigen zu sinnfällig. Im übrigen hat der Dichter auch nach der andern Richtung hin die Handlung vortrefflich motiviert. Das Paar ist gerade fein genug angelegt, um die Folgen seines Beginns schon vor der Ausführung ahnen zu können, der Mörder zwar ein Windbeutel und bloßer Bureauarbeiter, aber ein Maler von Beruf, mit einer beweglichen Phantasie, und er kennt, wenn nicht den Ehrgeiz, so doch die Leidenschaft. Die Frau endlich, die Sünderin, trägt ein wildes Herz in der Brust, das durch die meisterhaft gezeichnete Enge der Dachstube, in der sie hausen muß, in der ganzen öden Umgebung und besonders auch durch den hypochondrischen schwächlichen Gatten zu einer unbändigen Ungeduld gestachelt worden ist. Spricht vieles dafür, daß der gemeine Mann auch in vollkommen stumpfer Gemeinheit zu morden pflegt, um wenige Minuten darauf in ungetrübter Heiterkeit mit den andern sich zu Tische zu setzen, so waren Clément und Thérèse Raquin doch gerade gebildet genug, um einen bösen Entschluß nicht bloß zu fassen, sondern auch zu bereuen.

\* \* \*

Dumas fils:

„Francillon.“

**583. Paris und Provinz.** Bei der Beurteilung eines Stückes wie „Francillon“ dürfen wir Deutschen

drei Dinge niemals außer acht lassen: vor allem, daß es nicht schlechthin französische Sitten sind, die uns da geschildert werden, sondern nur die Sitten eines ausgewählten kleinen Kreises, bei dem reiche Mittel, höchste Kultur, Müßiggang, schlechte Uebersetzungen und tausendfältige Verführung ein wahres Treibhaus für Konflikte jeder Art geschaffen haben, daß aber der Marquis sich noch lange nicht mit dem Pariser, der Pariser sich nicht mit dem Franzosen deckt. Selbst im berühmten Seine-Babel leben breite Schichten, die an Fleiß, Frugalität und schlichter Spießbürgerlichkeit durchaus mit uns wetteifern und Heinrich Laube z. B. sah sich mehr als einmal durch die Frage beschämt: „Nicht wahr, ihr jenseits des Rheins seid auch bons enfants wie wir?“

**584. Frauen und Mädchen.** Eines Ferneren darf nicht vergessen werden, daß es kein bloßer Zufall ist, wenn in unsern heimischen Lustspielen vorzugsweise Mädchen gestalten auftreten und der Vorhang fällt, sobald die liebe Kleine unter die Haube gebracht ist, während bei unsern Nachbarn dort die Stücke erst beginnen. Dies liegt nicht etwa daran, daß eheliches Glück bei uns etwas ebenso Selbstverständliches ist wie drüben häuslicher Zwist; das liegt allein an der Unauflöslichkeit der katholischen Ehe, die aus dem Irrtum eines verliebten Kindes eine unzerreißbare Kette fürs ganze Leben schmiedet, sodaß, wo der Deutschen früher die Scheidung offenstand, um mit besserer Erfahrung noch einmal die schwere Wahl zu treffen und sich eine harmonische Zukunft zu sichern, der Französin nur ein ungleich gefährlicherer Ausweg übrig blieb, wollte sie für einen unwürdigen Gemahl, der sie betrog und allein ließ,

einen Ersatz haben. Bei uns haben die Mädchen ihren Roman, drüben haben ihn die Frauen; bei uns gewähren die Eltern fast ausnahmslos volle Freiheit der Wahl, drüben höchst selten und gerade für die im Kloster erzogenen Töchter der höheren Stände sind die Notare mit dem Ehekontrakt und dem Vermögensnachweis die legitimen Brautjungfern. Da muß man denn nicht gleich mit Steinen werfen und auf die französische „Unsittlichkeit“ losziehen, wenn das Leben der Frau grellere Erscheinungen bietet als bei uns und zur dramatischen Behandlung so oft herausfordert.

**585. Publikum.** Endlich muß man sich vergegenwärtigen, daß das Pariser Theaterpublikum von dem unsrigen verschieden ist und es dem Dichter drüben freisteht, mit ungleich größerer Deutlichkeit ein Problem zur Frage stellen. Nur verheiratete Frauen besuchen aus den besseren Ständen solche Stücke wie „Francillon“. In Deutschland ist das anders; da beansprucht die ganze Familie bis zum jüngsten Backfisch in jedes Stück gehen zu dürfen, und weit entfernt, ein Theater zu meiden, das ein ausschließlich reifes Publikum verlangt, schlägt man den umgekehrten Weg ein: man beschuldigt nach gestillter Neugier den betreffenden Dichter der Immoralität und verklagt die Bühne wegen Untergrabung der Sittlichkeit. Das ist natürlich verkehrt. Unmoralisch werden gewisse Stücke erst in den Stadttheatern der Provinz, wo eine Reihe von Familien ihren feststehenden Platz haben, denen eine andre Zuflucht für den Abend nicht zur Verfügung steht. Der Fehler liegt dann aber nicht an der Dichtung, sondern an der Direktion, die ihren Abonnenten derlei Sachen bietet, und an

den Familienvorständen, die trotz alledem ihre Kinder dorthin führen.

**586. Die Handlung.** Was die Idee des fraglichen Stückes nun anlangt, das 1887/88 in Deutschland viel Staub aufwirbelte und sogar unsre Parlamente beschäftigte, so ist sie kurz folgende: Eine junge, schöne, leidenschaftlich liebende, etwas überspannte Frau fühlt sich von ihrem Manne vernachlässigt. Die Freunde ihres Mannes und er selber nehmen in ihrem eigenen Salon nicht den mindesten Anstand, immer wieder den Namen einer gewissen Kokotte zu erwähnen und die junge Frau hat es mit weiblichem Spürsinn bald heraus, daß diese auch die Geliebte ihres Gatten gewesen sei, noch immer Anziehungskraft auf ihn ausübe, und daß er wieder zu ihr zurückkehre. Sie sagt ihm, nachdem er ihre Liebkosungen brüst und kalt abgewiesen, daß, wenn er entschlossen sei, sie zu betrügen, sie dasselbe thun werde, und daß er der erste sein sollte, der es erfahre. Er lacht und geht; sie weint und — geht ebenfalls. Sie folgt ihm auf dem Fuße, nach seinem Klub, dann nach dem Maskenball in der Oper, wo sie in der Loge gegenüber die Schuldigen belauscht, dann am Arm eines wildfremden Herrn nach der maison d'or, wo Thür an Thür von jedem der beiden Pärchen die gleichen Gerichte verzehrt werden, dort von ihrem Mann mit der bekannten Rose Michaud, hier von Francillon mit ihrem Begleiter. Am nächsten Morgen sagt sie kurz und gut, was geschehen sei, daß es eine Untreue mehr und eine anständige Frau weniger auf der Welt gebe.

**587. Die Moral.** Wir werden bis kurz vor Thores'schluß im Zweifel darüber gelassen, ob die resolute kleine Person ihr Programm auch wirklich durchgeführt habe (was nicht

der Fall ist), und es liegt auf der Hand, daß dieser Argwohn für jedes zarte und fromme Gemüt etwas Peinliches und Abstoßendes haben muß. Trotzdem würde man fehlgehen, die Moral des Stückes etwa in dem Gedanken zu suchen: zu solchen Folgerungen, zu solcher Nothwehr darf eine Frau sich drängen lassen. Die Uebereilung Francillon's ist nur ein Schreckschuß, ein blinder Lärm, den der Dramatiker braucht, um zu spannen und zu überraschen, und der Nachdruck liegt nicht etwa auf einem durch Eifersucht, Liebe und Stolz verwirrten weiblichen Ideengang, der auch irgend eine andere Tollheit hätte zeitigen können, sondern auf der Männerwelt, die Alexander Dumas uns vorführt. Das Beste, was man von diesen Männern sagen kann, ist, daß einige von ihnen ihre eigene Verächtlichkeit fühlen und pikante Glossen darüber machen. Lucien, der Gatte Francillon's, ist weitaus einer der schlimmsten. Er gehört zu jenen Aristokraten, die nach Durchkostung jeder raffinierten Lust und nach Uebersättigung mit jedem Reiz ein letztes Vergnügen darin finden, die Einbildungskraft ihrer Frau zu verderben. Francillon war ihm unbequem mit ihren Velleitäten von Mutterpflicht, Gattenpflicht, Liebe, Patriotismus und dergl.; sie mußte „encanailliert“ werden. So erklingt denn das Notwelsch der Kokotten in ihrem Salon, von den Lippen ihres Mannes selbst und der Hausfreunde; sie wird in alle Einzelheiten des lüderlichen Lebens eingeweicht, Lucien schleppt sie durch all die leichtfertigen Theater und Hotels, in denen er früher sein Wesen getrieben; aber trotzdem zwingt er sie nicht, sie bäumt sich auf und kämpft den Kampf auf ihre Art. Aus ihrem Mund und aus dem Munde eines der sich selbst





verspottenden jungen Männer spricht der Dichter, und zwar sehr bittere und beißende Dinge.

588. „Die berühmte Frau.“ Kann das nun unmoralisch sein? Es wurde zur selben Zeit am „Deutschen Theater“ ein Stück gegeben, worin ein unbeaufsichtigtes Mädchen von 17 Jahren sich mit den Leutnants herumtreibt, lügt und schwindelt, und zwar in einer Sprache, die halb nach der Kneipe und halb nach dem Stalle schmeckt. Agnes Sorma verstand es meisterhaft, diese Unarten den Zuhörern einzuschmeicheln, und so manches Backfischchen ging gewiß mit klopfendem Herzen und dem wonnigen Bewußtsein nach Hause, es jener bezaubernden Schönen entweder bereits gleich gethan zu haben oder doch so bald als möglich gleich thun zu wollen. Dies Stück galt in Berlin für moralisch, „Francillon“ nicht. Nun sind wir zwar so glücklich, dasjenige noch immer nicht zu besitzen, was der Engländer society nennt, einen Rauberkreis, wo jedes Gefühl für Ehrbarkeit und Reinheit längst entschwunden ist, wo die Männer längst aufgehört haben, nicht etwa sich zu schießen, wenn sie sich gegenseitig betrogen haben, — dies würde für unsagbar abgeschmackt gelten, — sondern selbst sich zu verklagen. Alles geschieht und alles ist schön, sofern nur kein größerer Skandal entsteht; die Hauptkunst bleibt, von Zeit zu Zeit in gewissen Kirchen, bei gewissen Gelegenheiten, mit gewissen Personen gesehen zu werden, to be seen with the right people, dann hat man einen Freibrief, so tief im Schmutz zu waten, als man irgend will. Wir kennen dies Treiben noch nicht; selbst in unsern höchsten Kreisen hat die Gesellschaft die Familie noch nicht zu ersticken vermocht; diese, mit all ihren teuren und geheiligten Gewohnheiten steht

über ihr und wird sie hoffentlich zu beherrschen auch nicht aufhören. Aber wir sollten doch dankbar sein, wenn wir wenigstens vom Hörensagen, aus dem Munde eines geistvollen und witzigen Dichters erfahren, wie es hier und da aussieht und worunter andere zu leiden haben. Es ist immer schon etwas, zu belehren, wenn man außer Stande ist, zu bessern.

589. „Wie die Blätter.“ Der Italiener Giacosa läßt zur Zeit ein Schauspiel bei uns aufführen, worin er zeigt, wie ein kurzer Wirbelsturm der Prüfung verschiedene Mitglieder einer einst hochgestellten Familie in die Pfütze schleift. Da stöhnt der alte Vater: „Ich glaubte genug gethan zu haben, wenn ich meine Kinder reich machte. Jetzt seh ich meinen Irrtum ein.“ Im Stück des Giacosa ist es die Tochter des Hauses, die die Prüfung besteht und sich behauptet, während der elegante, witzige, müßiggängerische Bruder sich als ein ganz haltloses Subjekt entpuppt. Dasselbe Verhältniß besteht zwischen Lucien und seiner Schwester. Ein einziger Blick auf diese, ohne jede Ziererei mit aller Tüchtigkeit eines wohl-erzogenen französischen Mädchens ausgestattete, von Dumas mit liebevollster Zartheit durch das Stück geführte junge Dame sollte genügen, des Dichters wirkliche Absicht deutlich zu machen, die man allzulang in Deutschland, trotzdem „Francillon“ eines der meistgespielten Stücke war, völlig verkannt hat.

\* \* \*

José Echegaray:

„Galeotto“

(„el gran galeoto“).

590. Der Dichter, der in Spanien mehrfach Minister war, wandte

sich 1874 der Dramatik zu und hat mit etwa dreißig Stücken eine neue Blüte des spanischen Theaters hervorgebracht. In Deutschland war seine Ersteinführung durch Paul Lindau mit dem obengenannten Drama weitaus am erfolgreichsten. Spätere Versuche, meist mißglückend, lieferten wieder einmal den Beweis, daß jede echte Kunst schließlich doch nur national und allein aus den Voraussetzungen eines bestimmten Volkstumes heraus zu verstehen sei. Man kann sich Goethe nicht als einen Yankee, Turgenjefß nicht als Norweger, Sardou nicht als Deutschen denken.

**591. Tendenz.** „Galeotto“ ist ein erneuter Versuch, das Ungefällige auf der Bühne einzubürgern, dem Zuschauer von der Bühne herab Unangenehmes ins Gesicht zu sagen und diese Bühne zu dem zu machen, was sie nach Schiller sein darf: zu einer moralischen Anstalt. Insofern ist „Galeotto“ ein Zeichen der Zeit und berührt sich mit „Thérèse Raquin“ von Zola, nur daß es der Kunst des Spaniers glückte, die Schuldigen selber zum Zuhören zu zwingen und das nämliche Publikum, das vor „Thérèse Raquin“ die Flucht ergriff, in hellen Haufen zu „Galeotto“ heranzuloden.

**592. Handlung.** In der That, die Vorgänge darin sind nichts weniger als erquicklich. Abgesehen vom ersten Akt, wo wir in die Werkstatt eines Dichters geführt werden, der über seinem Probleme sinnt und auf den in bunter Reihe die Gestalten seiner Einbildungskraft eindringen, führt uns der Verlauf zu peinlichen und erbitternden Schicksalen. Denselben Konflikt, den der Dichter gestalten wollte, erlebt er im Hause seines väterlichen Freundes. Er war angeregt worden durch die Episode der Francesca in Dantes „göttlicher Komö-

die“; den Mittelsmann, das tausendzunge Ungeheuer gedankenloser Zwischenträgerei und Klatschsucht wollte er poetisch verwerten, — um nun beinahe selbst den plötzlichen Tücken dieses unheimlichen Geschöpfes zu erliegen. Er wird verleumdet, bei Don Manuel, der ihm in seinem Hause ein Asyl geboten hat; er solle dessen junger Gattin nachstellen, zu der seine Beziehungen über jeden Zweifel erhaben sind. Langsam und tropfenweise wird das Gift in das Ohr jedes Einzelnen der Unglücklichen geträufelt, von den lieben Verwandten und getreuen Nachbarn, bis Schlag auf Schlag über die Häupter der Gehejten hereinbricht und sie zur Rache treibt. Wir sehen Don Manuel sterbend, während ihm die eingebildete Gewißheit von der Schuld seiner Frau die letzten Stunden zur Folter macht, sterbend mit einem Faustschlag ins Gesicht seines früher so geliebten Schütlings; wir sehen endlich die beiden Verklagten nach verzweifelter Seelenkämpf sich wider Willen auf den Trümmern ihres einst so unschuldigen Glückes zusammenfinden, um gemeinsam der schänden Welt den Rücken zu kehren.

**593. Eine Täuschung.** Hat diese Welt ihr Ziel erreicht? Es wurde nahezu einstimmig in der Berliner Kritik, fast mit denselben Worten, behauptet; uns scheint gerade hier ein wesentlicher Mangel in der Beurteilung des Stückes hervorzutreten. Es ist nicht gedankenlose Bruderliebe, es ist nicht leichtfertige Schwachhaftigkeit, es ist nicht bloßes Haschen nach zeitvertreibendem Klatsch, was die Angehörigen Don Manuels zu ihren Warnungen bestimmt: es ist der tiefe Meid gewöhnlicher Naturen gegenüber einem Glück, das sich auf edleren Voraussetzungen aufbaut, es ist der Trieb der Gemeinheit, das Hohe herabzuziehen, das Barte

zu beschmutzen. Dies ist es, was die bösen Zungen so eifrig macht. Wie schwelgen sie in ihrem Richteramt! Sonst die Kleinen, die Angegriffenen, die Verspotteten, wie sind sie nun so groß, wie können sie gar nicht genug thun, das gestörte Gleichgewicht der Welt wieder herzustellen, die Retter der Gesellschaft! Man muß sich hier vergegenwärtigen, daß trotz der fingierten Absicht des Dichters, Galeotto, der sinnbildliche Zuträger und Ohrenbläser, sei frei von Schuld, diese Schuld dennoch besteht und zwischen den Zeilen wohl zu lesen ist. Nichts ist harmlos an dem saubern Kleeblatt, das die edle Julia in die Arme eines zweiten Gatten führt. Glend sollten die beiden werden, jedes für sich, dies war das geheime Ziel; der Möglichkeit eines noch so fernen Vergessens des Geschehenen und einer hoffnungsreichen Zukunft sollte die Trennung dauernd vorbeugen. Das Paar einigt sich der Welt zum Troß, und hierin liegt die poetische Gerechtigkeit, liegt die dramatische Vergeltung, die das düstere Stück doch noch zu einer Art versöhnenden Ausganges führt. Der Dichter packt scheinbar den Stier bei den Hörnern, der nun, mit blutunterlaufenen Augen, das Opfer entschlüpfen sieht, das er so gern zerstampft hätte.

**594. Ironie.** Es dürfte sobald kein anderer etwas ähnliches versuchen, aber es ist lehrreich, daß es Einem zum mindesten gelungen ist. Wer bis dahin der Menge etwas zu sagen hatte, mußte eine Maske vornehmen, mußte sich eine Narrenkappe aufsetzen und an jedem Wort studieren, damit es doch ja so eingerichtet sei, daß sich niemand verletzt fühle. Dies nannte man Satire. Es ist schwer zu begreifen, wo die Wirkung liegen soll. Diejenigen, gegen die sie sich richtete, sollten

nicht merken, daß sie gemeint seien, damit sie nicht zum Theater herausliefen; und die sich dennoch getroffen fühlten waren nicht etwa die schlimmsten, es waren diejenigen, die auch ohnehin ein Gefühl von Verantwortlichkeit in der Brust trugen, die sich ein Gewissen und eine feinere Empfindung anerzogen hatten. So saß denn der biedere homo sapiens, das alte Mustere Exemplar, mit breitem Lachen im Gefühl seiner Gottähnlichkeit da und stöhnte bei jeder ungeschminkten Wahrheit bald über Entwürdigung der Bühne, bald über Vergröberung des Geschmacks, während die „Satiriker“ sich mehr und mehr bemühten, die Dummheit liebenswürdig darzustellen, die Bosheit dagegen mit Geist auszustatten und in Humor zu hüllen, damit nur ja das einzige nicht einträte, was sie angeblich beabsichtigten: die Wirkung auf die Gesellschaft. Die wenigen, die dennoch von der Bühne aus diese Wirkung erzielten, sie schrieben in anderem Ton. Uns ist die Thusnelda in der „Hermannschlacht“ eine liebere und lehrreichere Figur, als alle die Scharen holdseliger Badfische, in denen die Unarten unsrer Mädchen anscheinend verspottet, in Wirklichkeit der Menge humoristisch verklärt und teuer gemacht wurden. Wer seinem Volke nützen will, wie Kleist, der muß zum mindesten ein Korn jener rücksichtslosen Ironie besitzen, die Bismarck befähigte, der Opposition die Stirn zu bieten. Es ist ein Irrtum, daß auf diese Welt schon je etwas anderes gewirkt habe, als sittlicher Ernst und Einsetzen seiner Person.

Echegaray hat diesen Ernst bejessen; er hat über eine gewisse Klasse kleiner Seelen auf eine wunderbar geschickte Art den bittersten Hohn ausgeschüttet, seit George Sand ihre „Indiana“ schrieb. „Es

giebt Menschen, heißt es bei ihr, die in beständiger Angst leben, daß man sie übersieht, über deren vorgehaltene Füße wir fortwährend stolpern, und die dann regelmäßig ein großes Geschrei erheben, damit man ihrer um Gottes willen doch auch gewahr werden möge! Ein Gewürm, das man zertritt! Eine Art Rot, die uns den Weg zwar nicht verlegt, aber beschwerlicher macht!“

595. **Paul Lindau.** Es sind dieselben, die auch im „Galeotto“ ihr Wesen treiben und aufs peinlichste bloßgestellt worden sind. Fragen wir aber nach den letzten Gründen, die es uns ermöglichen, diesem vielköpfigen Zago bei der Arbeit zuzuschauen, so finden wir sie vor allem in der aufblühenden Hoffnung, die Bosheit könnte nicht ganz gelingen. Hier setzt das große Verdienst des Bearbeiters ein. Lindau ist mit Absicht und in guter Schätzung des deutschen Publikums von Echegaray abgewichen, der seinen Landsleuten die völlige Zerkümmern von drei unschuldigen Existenzen anbieten konnte. Zwar auch Hamlet ist in dramaturgischem Sinn unschuldig, aber — wie dominiert er durch das ganze Stück! Wie springt er mit seinen Feinden um! Welche Genugthuungen verschafft er nicht sich und uns! Hieran hatte es Echegaray fehlen lassen. Wir würden aus seinem Schluß wie von einer Hinrichtung nicht bloß, sondern wie von einem offensichtlichen Justizmorde nach Hause gegangen sein. Den an Stierkämpfe gewöhnten Spaniern durfte man zumuten, was ein kluger Dramaturg uns glücklicherweise vorenthielt.

Richard Voß:

„Eva“.

596. **Aufbau.** Der Titel dieses interessanten Stückes dürfte eigentlich nicht „Schauspiel in fünf Akten“ sein, sondern „Sittengemälde in fünf Abteilungen“ oder „Charakter-skizze in fünf Bildern“ oder „Vier Tage aus dem Leben einer Frau“. Die knappe Gedrungenheit eines richtigen dramatischen Kunstwerkes, die Einheit der Handlung fehlt. Lange Jahre liegen zwischen den Vorgängen, die wir sehen, und einzelne der auftretenden Personen werden steinalt. Der erste Akt ist ein Vorspiel, der letzte ein Nachspiel, und auch der vierte steht mehr neben dem dritten, als das er ihm folgt.

597. **Inhalt.** Dafür entschädigt die Einheitlichkeit der Charakterzeichnung. Die Hauptfigur bleibt im Mittelpunkt des Interesses vom ersten Augenblick bis zum letzten, und an ihrer Hand durchleben wir ein ergreifendes weibliches Schicksal. Ein Grafenkind, im Schoße des Glücks, verlobt mit einem hochmütigen Aristokraten, den sie anbetet, sehen wir Eva zuerst in Armut, dann in Leid und Schuld, endlich in Schande versinken. Ihr Vater falliert vor unseren Augen mit seiner „Evahütte“. Sie tritt auf die Seite eines unschuldig Angeklagten, auf den sich der Unwille der Geprellten entladen will, ja sie folgt ihm, in großmütiger Regung, in eine kahle und trostlose Häuslichkeit, wo alles ihren innersten Instinkten widerstrebt und eine keifende Schwiegermutter ihr das Leben zur Hölle macht. Da tritt (etwas unwahrscheinlich nach dem, was geschehen) der frühere Bräutigam über ihre Schwelle, sie glaubt seinen heuchlerischen Worten und — ihr Loos ist gefallen.

**598. Eine Mörderin.** Der vierte Akt zeigt uns die von ihrem Mann Verstoßene in der Wohnung jenes Elimar, der sich seinerseits die Sache wesentlich anders gedacht hatte. Er war, als ihm Eva so plötzlich über den Hals kam, um so peinlicher überrascht, da er erst eine andre Insassin aus seinen wohligen Räumen zu entfernen hatte. Er ist Wüstling von Beruf, nicht gerade originell, doch richtig gezeichnet; es ist alles zur Sache, was er sagt und thut. Er rechnet auf eine Versöhnung zwischen Hartwig und Eva, die ihm bald zur Last geworden ist, und da die Betrogene durch ihre Vorgängerin vom wahren Sachverhalt unterrichtet wird, fällt er, von ihrer Kugel durchbohrt.

**599. Sühne.** Der fünfte Akt führt uns in die Zelle eines Gefängnisses. Die Heldin, in Sträflingskleidern, liegt totkrank auf der Streu, zu ihren Häupten hängt die schwarze Tafel mit Nummer und Namen; eine schauerliche Wirkung. Wir sehen Hartwig eintreten, in greisem Haar, einen gebrochenen Mann, der nur noch Versöhnung sinnt und sich wegen seiner Härte anklagt. In seinen Armen stirbt die Unglückliche. „Sie war die erste nicht.“

Man sieht, es fehlt nicht an grellen Einzelheiten, und doch muß man sagen: der Dichter hat Maß zu halten gewußt. Nirgends macht sich eine Tendenz aufdringlich bemerkbar. Die bombastische Auflehnung gegen die schlechten Geseze der Welt wegen eines Ausnahmefalles, nach französischer Art, ist vermieden worden. Der Autor schildert, er richtet nicht, und seine schlichte Treue der Menschenzeichnung entbehrt keineswegs des poetischen Zaubers.

**600. Die Heldin.** Der Charak-

ter der Eva besonders hat einen genialen Wurf ins Tragische. Sie ist nicht makellos, aber sie kämpft, und gerade an ihren guten Eigenschaften geht sie zu Grunde. Sie würde nach Art von Millionen Duzendmenschen in unbeanstandetem Glücke haben leben können, hätte sie nicht ein so wachsameres Gewissen, eine so kräftige Wahrheitsliebe. Sie ist es, die dem Vater das Telegramm aus der Hand reißt und den Aktionären vorliest. Sie ist es, die von Hartwigs treuherziger Natur gewonnen, an seiner Seite den tobenden Arbeitern entgegentreten will. Ihr mitleidiges Herz möchte den Beraubten entschädigen und führt sie ins Unheil. Sie verschmäht es, ihn zu belügen, und er stößt sie aus dem Hause. Sie hält es für selbstverständlich, daß sie vom selben Augenblick an Elimars Seite gehört. Ihr Freimut vermag die selbstsüchtige, hohle Gemeinheit dieses Geliebten nicht zu argwöhnen, und sie wird sein Opfer. Ihre beleidigte Frauenwürde bäumt sich auf und ruft nach Genugthuung: da wird sie zur Verbrecherin.

Die Welt läßt dieses edle Wesen stranden, aber in unserm Herzen findet sie einen beredten Anwalt; und so ziehen uns überall ungekünstelte Töne warmer Menschlichkeit in ihren Bann. An keiner Stelle spürt man jenen ästhetischen Katzenjammer, wenn ein planvoll angelegtes Attentat auf unsere Nührung fehlschlägt. Man folgt den Vorgängen oft mit Ergriffenheit, und auch der Humor kommt in den ersten Akten zu seinem Recht.

**601. „Eva“ und „Agnes Jordan“.** Richard Boß hat in der „Eva“ Jahre lang vor der „freien Bühne“ einen sozialen Stoff mit Kühnheit und Kraft zu behandeln gewagt. Bei seinen späteren Ar-

beiten ist er vielfach auf trasse Motive und in krankhafte Uebertreibung verfallen; doch unterhält uns dieses Erstlingsstück, das seinen Namen über alle deutschen Bühnen trug, noch heut. Auch litterarhistorisch ist es nicht uninteressant, weil einer von den begabtesten Jüngern, Georg Hirschfeld, seine „Agnes Jordan“ sichtbarlich in „Evas“ Fußstapfen wandeln ließ. Agnes haben wir gar achtundzwanzig lange Bühnenjahre hindurch vor uns und sehen dem allmählichen Zerbrechen und Niederwerfen dieser lebenswürdigen Vollnatur durch ein triviales Schicksal mit steigendem Unbehagen zu, für das nur die große Kunst einer Elise Dumont einigermaßen zu entschädigen vermochte, ohne doch im Publikum einen wirklichen Gefallen verbreiten zu können. Der Versuch war sehr lehrreich zur Nachprüfung der hundertfach bewiesenen Thatsache, daß ein Theaterstück andre Aufgaben zu lösen hat als ein Roman.

\* \* \*

Gerhart Hauptmann:

### „Vor Sonnenaufgang.“

**602. Soziale Tendenz.** Jedem Besucher von Kunstausstellungen der letzten achtziger und ersten neunziger Jahre mußten gewisse Bilder auffallen, die sich durch eine eigentümliche, und zwar sichtlich bewußte und gewollte Verleugnung der geltenden Schönheitsgesetze auszeichneten. Es handelte sich dabei nicht um eine Rückkehr zu der bekannten „Vache qui pisse“, die mit ihrer unbefangenen Natürlichkeit noch heut eine Zierde des Museums im Haag bildet, sondern jene Gemälde unterschieden sich gerade durch ihren Mangel an Harmlosigkeit, man möchte fast sagen: durch ihre Ge-

reiztheit von jener älteren Schule, ohne durch ebenso große technische Vorzüge den guten Geschmack vollends zu versöhnen. Ja, es schien mitunter, als ob solche Mittel absichtlich verleugnet würden, als ob die ganze Wirkung aus der Idee kommen sollte. So sah man innerhalb eines Rahmens, der fast die ganze Wand einnahm, eine Schüssel mit Kartoffeln auf einem Holztische stehen, ein paar lebensgroße, schlechtgekleidete, alltägliche Gestalten mit ausdruckslosen, stumpfen abgezehrten Gesichtern darum versammelt; — oder man sah in einer „Sprechstunde“ einen mühsäligen Knaben halb entkleidet, während ein ganz alltäglicher Doktor den verkümmerten Brustkorb behorchte und eine nicht minder alltägliche, ärmliche Mutter dem Vorgange zusah. Es waren die Enterbten, die hier hatten gemalt werden sollen.

**603. Künstler und Stoff.** Das naivere Publikum pflegt solchen Bildern gegenüber in den Ausruf zu verfallen: „Großer Gott, wie kann sich jemand nur einen solchen Vorwurf auswählen?“ Es ahnt nicht, daß weder der Dichter noch der Künstler für seinen Stoff allein verantwortlich zu machen ist, daß beide nur gestalten, was auf sie gewirkt und ihre Einbildungskraft befruchtet hat. Es wirkt auf sie aber nur das, was sie sehen, und sie sehen nur das, worauf sie achten gelernt haben, worauf ihre Aufmerksamkeit von Haus aus gerichtet wurde. Es ist der Zug der Zeit, es sind soziale Uebelstände, es ist die langjährige Arbeit der Wissenschaft, der Presse und ganz besonders (wie Matthew Arnold schon nachwies) der Kritik, was gewisse Zeitalter nur für gewisse Stoffe empfänglich macht, und gerade der Künstler, der Dichter werden durch eine solche Strömung zuerst mit

fortgerissen und zu ihren Stoffen hingeführt. Sie eilen der trägen Menge weit voraus, und wenn diese schließlich hinterherkommt, stellt sie sich vor das entsprechende Werk kopfschüttelnd hin, hat der Verwunderung und des Abscheus kein Ende.

**604. Ein schönes Heim.** Etwas ähnliches widerfuhr Gerhart Hauptmann, als er sein Erstlingswerk „Vor Sonnenaufgang“ in die Welt hinaus sandte. Sein Stück führt uns gleich an die Quelle, in das Haus eines Kohlenproben, eines früheren Bauern, auf dessen Gebiet „die schwarzen Diamanten“ gefunden wurden und der steinreich dadurch geworden ist. Die schärfsten Gegensätze ergeben sich da von vornherein: blisschnell erworbener Reichtum bei fehlender Erziehung, nicht bloß um soviel Glück zu ertragen, sondern auch so große Mittel würdig zu verwenden, ja sie überhaupt nur menschlich zu genießen. Der reiche Bauer ist zum unheilbaren, ekelhaften Trunkenbold herabgesunken; am Beginn des zweiten Aktes wälzt er sich auf seinem eigenen Hof herum und wird von der jüngsten Tochter ins Haus gezogen. Seine zweite Frau ist ein ganz ordinäres Geschöpf mit rohen, auf Genüsse niederster Art gerichteten Instinkten, ohne jede edlere Regung. Die schleichende und hüstelnde Vertraute fehlt nicht, die das Bauernweib als „gnädige Frau“ anredet, ihr schmeichelt und für sie kuppelt. Die ältere Tochter ist an einen Ingenieur verheiratet, der seinen Sitz im Haus aufgeschlagen hat. Sie ist guter Hoffnung und bleibt hinter der Scene, übrigens ist sie Säuferin wie ihr Vater. Der Schwiegersohn ist ein geriebenes Weltkind, hat nach einer jugendlichen Spielerei mit Menschheitsidealen, Beglückungsträumen

und Weltverbesserungsplänen schnell genug seinen Frieden mit Satan geschlossen und mit vollem Bewußtsein in diese „Potatorenfamilie“ des Geldes wegen hineingeheiratet. Er scheint seine Bergarbeiter nach Kräften zu schinden; das grollende Volk tritt indessen nur in ein paar verkümmerten Exemplaren auf und bildet lediglich den düstern Hintergrund für das grau in grau entworfenen Gemälde.

**605. Das erregende Moment** bringt in dieses gemütliche Haus einen Jugendfreund des Ingenieurs, einen Universitätsgenossen, der inzwischen in Amerika gewisse Illusionen abgestreift und nach seiner Rückkehr als reifer Mann für seine Ueberzeugungen bereits im Gefängnis gesessen hat. In der Mitarbeit an der sozialen Frage erblickt er mehr als je seinen Lebenslauf, in der genauen Erforschung der Lage der Bergarbeiter seine augenblickliche Aufgabe. Er ist kein Held, der den Mund voll nimmt, er ist eher etwas nüchtern gezeichnet, erweckt auch kaum den Eindruck besonderer Begabung, einer eigenartigen, schöpferischen Persönlichkeit. Aber er weiß, was er will, und sein Wille ist sein Gott. Er läßt sich, trotz der größten Festigkeit seines Wirtes, der ihn gern umnebeln und bestechen möchte, nicht einmal ein Glas Wein aufdringen: er hat „aus Bunge“ die furchtbaren Folgen des Alkoholismus kennen gelernt und alle bezüglichen Getränke abgeschworen. Er würde auch nie ein Mädchen heimführen, daß „hereditär“ belastet wäre. Denn gesund soll die Menschheit wieder werden, und gesunde Kinder will er selbst erzeugen.

**606. Der Konflikt** ist sofort gegeben; die jüngere Tochter des Hauses erblickt bei jenen Geständnissen: der erste Sohn ihrer älteren Schwester

ist schon im Alter von drei Jahren an den Folgen von Alkoholismus gestorben. Es entspinnt sich, wie zu erwarten war, ein Liebesverhältnis zwischen Loth dem Reformier und ihr, aber während — vor Sonnen- aufgang — der zweite Sohn der Schwester tot geboren wird, weicht der Arzt, ebenfalls ein Studien- freund Loths, diesen in die traurigen Verhältnisse der Familie ein. Loth verläßt das Haus um seiner Sache willen, aber ohne tiefergehenden Kampf und unter Zurücklassung eines Abschiedsgrußes an die Geliebte, die, verzweifelt in diesem Pfuhl, sich den Tod giebt. Die letzten Worte, eine grausige Ironie ent- haltend, werden von dem betrunke- nen alten Bauern gelacht, der hinter der Scene seinem Lager entgegen- taumelt.

**607. Der Verfasser,** der sich in seinen jugendlichen Selbstbekennt- nissen nicht energisch genug vom Idealismus abwenden konnte und lediglich die Natur abschreiben wollte, zeigt sich also, — der Gang der Handlung beweist es, — in diesem seinem Erstlingsdrama durchaus be- herrscht von bestimmten agitatori- schen Absichten, beseelt von tiefer Menschenliebe, von Trauer um das verlorene Glück seiner Nächsten und ihr schmähtlich zerstörtes besseres Selbst, von Ekel gegen alles Rohe und Gemeine. Diese Tendenz unter- jocht ihn oft derart, daß er ganz unkünstlerisch uns wissenschaftliche Autoritäten citiert, statt rein mensch- liche Beweggründe wirken zu lassen. Aber an einigen Stellen, wie der vielbesprochenen Liebeszene zwischen Loth und Helene, lugen uns, ver- träumt und wieder schalkhaft, ein paar Poetenaugen an, in denen sich auch das Höchste und Reinste wohl hätte spiegeln können.

**608. Aufnahme.** Eine richtige Stellung hat das Publikum zum

„Sonnenaufgang“ freilich nie ge- wonnen. Die Erstaufführung war so sehr Gegenstand der Kontroverse, daß die Parteien in Berlin sich bei- nahe zerrissen; für die Provinz- theater, die von Familien, jungen Mädchen und Schülern besucht wer- den, ist es wegen seiner vielen Kränkheiten überhaupt niemals ge- eignet gewesen. Inzwischen hat der Altruismus unter den Mächtigen wohl oder übel zugenommen und zu allen möglichen Arten der Ar- beiterfürsorge geführt; der Kampf ums Dasein aber wird hoffentlich nicht aufhören, der großen Mehrzahl der Besizenden Aufgaben zu stellen, die sie frisch erhalten.

**609. Wirkung.** Ganz umsonst ist das Drama trotzdem nicht ge- schaffen worden. Als das Buch er- schien, riefen noch viele feingebil- dete Leserinnen in aufrichtigem Unglauben: „Aber solche Menschen, die giebt es ja gar nicht!“ An ihre Thür hatte die soziale Frage bisher vergebens geklopf, und in der That würde es ja viel bequemer gewesen sein, zeitlebens indifferenten Lust- spielen und Ritterstücken zuzuschauen, statt von der Bühne her so energisch über die soziale Gefahr durch Miß- brauch der Kulturmittel und stei- gende Erbitterung der Geschädigten aufgeklärt zu werden. Die Gesell- schaft hoffte damals noch, den Vogel Strauß spielend, das Vorhandensein solcher Menschen und Zustände jeder- zeit ableugnen zu können, sich selbst aber bei allem raffinierten oder brutalen Lebensgenuß durch ein paar gelegentliche Almosen in dem Ruf unvergleichlicher Humanität zu er- halten. Wie im Norwegen der Ibsenschen „Kampfstücke“ waren auch bei uns die Reichen im besten Zuge gewesen, mit einer Schar veralteter Aesthetiker und impotenter Schwank- dichter, die unaufhörlich über die zehnmal ausgelaugten Blüten her-









kömmlicher Motive den Aufguß ihrer wässerigen Erfindung strömen ließen, gemeinsame Sache zu machen, um die Kunst für ihre Absichten in Erbpacht zu nehmen. In dieses Idyll scholl der gelle Ruf des ersten deutschen, von Gerhart Hauptmann losgelassenen Sturmvogels, ein Drama mit neuen Motiven ankündigend. Man hätte den Vogel am liebsten weggeschossen, denn nur dem Schiffer auf See sind die Sturmvögel heilig. Man schoß, und schoß vorbei. Gerhart Hauptmann wurde von besonders Erbitterten als eine Art Beutelschneider und Raubmörder der Polizei denunziert; dennoch hat er als Dramatiker seinen Weg gemacht.

\* \* \*

### „Das Friedensfest.“

610. „Die Familie, das ist das moderne Schicksal,“ hatte Taine gesagt, und eine „Familienkatastrophe“ nannte Gerhart Hauptmann sein zweites Stück, das deshalb merkwürdig ist, weil er mit ihm den Beweis echter Dichterschaft auch dem Zweifler gegenüber erbrachte. Man wußte ihn in den Spuren von Holz und Schlaf, deren „Familie Selicke“ kurz nach dem „Sonnenaufgang“ erschienen und denen jenes erste Stück gewidmet gewesen war. Aber die Befürchtung, er könnte sich in dumpfer, undramatischer Stimmungsmalerei festhalten lassen, wurde vom Dichter siegreich widerlegt. In der „Familie Selicke“ hatte man mitunter das Gefühl, das die Griechen beim Gedanken an den Hades zu haben pflegten, und man seufzte nach einem Odysseus, der den leblosen Schemen, die da hin und her huschten, Blut vorsekte, um sie zum Reden zu bringen, ihr Seufzen und Stammeln endlich zu stillen.

611. Die Dichtung. Durch sein

„Friedensfest“ bewies Gerhart Hauptmann, daß seine Gestalten Blut besitzen. Es waren querköpfige, achtkantige Menschen, durch verkehrte Erziehung, trostlose Jugend, herbe Schicksale gereizt, verbittert, verdorben, aber es waren Menschen mit starkem Empfinden, der Leidenschaft nicht unfähig. Der Dichter wußte an ihre versteinerten Herzen zu schlagen und den Quell der Liebe in ihnen zum Fließen zu bringen. Schon hatten die Schreckensmänner des Naturalismus uns einreden wollen: es sei von der ganzen kommenden Dramatik nichts mehr zu erhoffen, als höchstens ein neues „milieu“, irgend eine neue Gesellschaft mit neuen Gemeinplätzen statt der alten, mit irgend einem erotischen Duft gesättigt, den wir noch nicht verkostet hatten. Als ob der Mensch und zwar der Mitmensch in unsrer nächsten Nähe jemals zu ergründen wäre. Man verhänge über diesen unscheinbar und still dahinlebenden Nachbar ein großes Schicksal, und man wird plötzlich Charakterzüge in ihm entdecken, die aufs äußerste überraschen. Gelegenheit ist alles, im Leben wie auf der Bühne. Man gebe den Figuren Gelegenheit, ihr Innerstes zu enthüllen, dann mag das „milieu“ so alt sein wie es will, man wird ein neues Stück vor sich haben.

612. Die Wirkung. Und neu war in der That manches an diesem „Friedensfest“. Wer hätte geglaubt, daß jenes aufgeregt zweifelsüchtige Berlinertum von 1890 zu anhaltendem, wiederholt durchbrechendem, einstimmigen Beifall durch das Hilfsmittel einfacher menschlicher Nahrung fortgerissen werden konnte? Wie den zur Weihnachtszeit wieder einmal nach langem Unfrieden versammelten Familienmitgliedern die Eisrinde langsam zerschmolz, die ihr Innerstes umpanzert hatte, wie sie

sich, einer vom anderen gewonnen, gegenseitig an die Brust sanken, wie ihnen allen die Last vom Herzen fiel und der ältere der beiden Brüder aufatmend nach der gewohnten Stummelpfeife griff, um sie mit zitternden Fingern anzuzünden, als wenn ein Ueberangestrenzter nach schwerstem Tagewerk sich wieder dem Gedanken der Behaglichkeit hingäbe, — wer hatte noch gedacht, daß eine so schlichte Sache so mächtig wirken könne? „Herzengüte fehlt uns,“ sagt Gerhart Hauptmann. Von ihrem Segen hat er unserm hastigen, gereizten, selbstsüchtigen, rücksichtslos vorwärts strebenden Geschlecht eine Probe geben wollen. Durch zwei lichte Frauengestalten, Mutter und Tochter, hat er sie in sein Stück hineingebracht. Ihr Walten und Wirken veredelt und hebt die Menschen, und trotz eines Rückfalles zu allgemeinem Unfrieden, der mit scharfer Kontrastierung vom Dichter geschildert wird, trotz des in Wahnsinn verfallenden Vaters, retten sie doch die Hoffnung eines Glückes für Wilhelm, den jüngeren Bruder. Nicht so zermartert und verstimmt, wie man es nach Ankündigung einer naturalistischen Familientatastrophe vermutet hatte, ging man aus der Aufführung fort.

**613. Neue Rollen.** Kein Wunder, daß besonders die Schauspieler zu dem neuen Dichter hielten: die Charakterzeichnung in dem ältesten, cynischen Sohn, der einst den Vater geschlagen hatte, war eine Glanzleistung, und die Scene, in der er sich vor dem heimgekehrten Greise demütigt, hochdramatisch. Aber Hauptmann schuf nicht bloß dankbare Rollen, er stellte den Schauspielern auch durch seine Art der Sprachbehandlung ganz neue und höchst interessante Aufgaben.

**614. Ethik.** Die Ueberlegenheit seiner zweiten Dichtung über die

erste zeigte sich übrigens schon darin, daß Loth, in seine graue Theorie verrannt, nach einem blühenden Geschöpf, das ihn liebte, nicht einmal die rettende Hand hatte ausstrecken mögen, während im „Friedensfest“ die junge Braut liebevoller und natürlicher handelt, wenn sie trotz vorausgeworfener Schatten nicht daran verzweifelt, sich mit ihrem Wilhelm eine Zukunft aufzubauen. Es scheint, von diesem Schluß aus betrachtet, ein leiser Zug antiker Auffassung durch das Stück zu gehen, wenn etwa Sophokles in der „Elektra“ das furchtbare Schicksalsgesetz der Vererbung in ein Problem schaffender Familienliebe und Wiederherstellung des Rechtes umsetzt, in einem großen Sinn, der das mürrische und hilflose Aufwerfen bloßer Fragen bei Henrik Ibsen weit hinter sich im Nebel zurückläßt.

\* \* \*

### „Die Weber.“

**615. Die neue Zeit** mit ihrem König Dampf hielt bekanntlich auch in Deutschland ihren Einzug über Leichen. Die schlechten Uebersetzungen der aus Schmuß und Blut gemischten Pariser Poesie der ersten 40er Jahre hatten reißende Verbreitung gefunden, unsere Zeitpoeten Freiligrath, Herwegh, Wilhelm Jordan, Karl Beck begannen, sich der sozialen Frage zuzuwenden, und der Deutschböhme Alfred Meißner sang:

„Denn alle wollen Gold und Mezen,  
Paläste, Tafeln, Pferd und Hegen,  
Das arme Volk will schwarzes Brot.“

Die französische Gesellschaftspublizistik mit einem Mindestmaß von geistigem Aufwand begnügte sich, die früher geltenden Begriffe einfach umzudrehen, darum hieß es auch bei unsern Fortgeschrittensten

balb: „Gott ist die Sünde, die Ehe ist Unzucht, Eigentum ist Diebstahl!“ Von der Mittelsaß noch fünfzig Jahre später in Norwegen und Rußland die Gemüter sehr beschäftigte.

**616. Die Leineweber.** Dem so geschürten Unfrieden kam in einem der unglücklichsten, vom Schicksal wie zum Paradigma ausgesonderten Winkel des deutschen Vaterlandes: im Culengebirge, die Not der schlesischen Weber entgegen. Hier war seit Aufhebung der Zünfte die Zahl der freien Hausweber stark angewachsen, aber ebenso die Zahl der Kaufleute und Fabrikanten, während das uns damals in aller industriellen Technik weit vorausgeeilte England die ganze deutsche Weberei niederdrückte. Der jetzt ausbrechende scharfe Konkurrenzkampf verführte die Unternehmer zu einer grausamen Härte, die gegenüber einem so gutmütigen Menschengeschlechte vollends teuflisch erschien. Zwar, sagt Heinrich von Treitschke, „ungeheuer war die Macht der Trägheit in diesem entkräfteten hoffnungslosen Völkchen; die Weber widersehten sich oft der Einführung verbesserter Arbeitsmethoden, sie entschlossen sich schwer zu ändern, lohnenden Beschäftigungen überzugehen, sie trieben in den Rüben- und Kartoffelfeldern der benachbarten Grundherren unglaubliche Dieberei, und aus ihren überschuldeten Häuschen mochten sie nicht heraus, auch wenn sie anderswo besser und billiger wohnen konnten. Die habgierigen Kaufleute aber wollten ihre Waren lieber zu Spottpreisen von halbverhungerten Hausarbeitern beziehen als aus wohlgeordneten Fabriken.“

**617. Manchesterium und Beamte.** Dem Könige, als er bei seinen Besuchen in Erdmannsdorf etwas von diesem Jammer kennen lernte, zitterte das Herz. Dort

und in einigen andern Gebirgsorten ließ er durch die Seehandlung große Spinnereien errichten, bei denen mancher Unglückliche Lohn und Nahrung fand. Heinrich Heine hat dann, etwas verlogen wie gewöhnlich, in seinem weltberühmten Webergedicht gesungen:

„Ein Fluch dem König, dem  
König der Reichen,  
Den unser Elend nicht konnte  
erweichen . .“

und weiter:

„Der den letzten Groschen von  
uns erpreßt  
Und uns wie Hunde erschießen  
läßt.  
Wir weben, wir weben!“

Denn auch das Militär war nicht vom Könige, sondern von einem Breslauer Hilfskomitee, dem u. a. Gustav Freytag angehörte, vorsorglich aufgeboden worden, Friedrich Wilhelm IV aber jedenfalls viel hausväterlicher gewesen als seine Beamtenschaft, die unter dem Oberpräsidenten Merdel, tief durchdrungen von der alleinseigmachenden manchesterlichen Heilslehre: daß Angebot und Nachfrage allein alles aufz beste ordnen müßten, vollständig versagte.

**618. Das Weberlied.** Da hörte man im Frühling 1844 zum erstenmal in den großen Weberdörfern des Gebirges ein neues Volkslied, „Das Blutgericht“, singen:

„Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,  
Ihr höllischen Dämonen,  
Ihr freßt der Armen Hab und Gut,  
Und Fluch wird Euch zum Lohne!“

und an einem Junitage wurde das Haus einer Firma Zwanziger in

Peterswaldau von den Webern zerstört. Die ergrimnte Menge hauste noch zwei Tage lang, weniger raubend als zertrümmernd in den Fabrikantendörfern in einer Weise, die an die erste aufflammende Wut der Irländer bei ihrer Erhebung unter dem letzten Stuart gegen die verhaßte „Englishry“ erinnert, wo ebenfalls ein Volk, das fast ausschließlich von Kartoffeln lebte, die geraubten Rühe nur zu schlachten und an Feuern halb zu verbrennen wußte, ohne einen Genuß davon zu haben. So brachen die schlesischen Weber in den Fabrikantentellern den Weinflaschen die Hälse, ohne Korkzieher zu benützen, setzten das scharfe Glas zum Trinken an und zerschnitten sich derart, daß ihnen das Blut nur so vom Munde rann.

**619. Tendenz.** All diese von der Geschichte überlieferten Züge hat Gerhart Hauptmann mit eigenen Lokalstudien und Familienüberlieferungen zum anschaulichsten Gemälde vereinigt. Das Stück selbst erscheint wie ein Katachronismus, wie „Brühe nach der Mahlzeit“. Warum, so fragt man sich, diese agitatorische Wucht, diese absichtliche Parteilichkeit, mit der jener Zwanziger (die Dichtung nennt ihn Dreißiger) als Typus seiner Klasse hingestellt wird, wenn wir doch längst im Zeitalter der sozialen Fürsorge, der Centralstelle für Arbeiterwohlfahrt leben und die Aufklärung überall soweit zunahm, daß nach dem großen Muster Krupps in Essen der Fabrikant im Wohlergehen seiner Leute den eigenen Vorteil erblicken gelernt hat?

**620. Ein Volksstück.** Doch ist es gut, daß dieses Drama lebt und unser geistiges Eigentum ist. Künstlerisch gut; denn in den Hauptmannschen „Webern“ wird nicht etwa mit großen Redensarten ge-

wirtschaftet, es werden nicht Gründe sachwalterisch entwickelt: man sieht Menschen, eine ganze Bevölkerung, in all ihren Instinkten und Gewohnheiten, in all ihren Beschäftigungen und Vergnügungen, in ihren Wünschen und in ihrer Sehnsucht mit bunter Differenzierung abgebildet, so daß man sie versteht und einsieht: dies ist in allen ähnlichen Fällen der einzig richtige künstlerische Weg. Und politisch gut; denn Lehren werden vergessen, Wohlfahrt mag sich verhärten. Dann werden „Die Weber“ hervorgeholt, von leidenden Bevölkerungen und ihren Freunden gespielt werden, um Herzen aus dem Schlummer zu rütteln, um Einsicht zu verbreiten und Willenskräfte zu stählen. „Die Weber“ sind sozusagen „die Hermannschlacht“ der kleinen Leute.

**621. Wer ist Held?** Sie sind auch in Paris aufgeführt worden. Der alte Sarcey hat sie noch gesehen und nachdenklich gemeint: dies Stück gebe zum erstenmal den wirklichen Begriff einer Menge. Und das ist in der That ein gewichtiges Lob, das den Dichter stolz machen darf und uns, weil wir ihn besitzen. Sein Drama hat im landläufigen Sinn keinen Helden, weil das Webevolf selbst der Held ist. „Die Weber“ sind das erste moderne Volksdrama großen Stiles, das uns geschenkt wurde.

**622. Hauptmann und Schiller.** Man wird sie nicht gerade aufsuchen, weil sie so sehr erquicklich seien; doch sollte sie jeder kennen, denn sie sind fesselnd von der ersten Silbe bis zur letzten. Der Dichter, frei waltend über seinen Geschöpfen, nichts übertreibend, nichts verfehlend und mitten in der Tragödie, allein durch seine Lebenstreue humoristische Wirkungen erzielend, hat nirgend so aus dem Vollen geschöpft wie hier. „Da werden

Weiber zu Hyänen und treiben mit Entsetzen Scherz," singt Schiller von der Rolle, die die Frauen bei Revolutionen spielen. Man höre und sehe, mit welchen satten Farben Gerhart Hauptmann jene blassen Worte zu erläutern weiß, wenn in der Häuslichkeit des frommen Veteranen Hilse die junge Schwiegertochter wütend wird. „Mit euern bigotten Räden . . . dader von da is mir o noch nich amal a Kind satt geworn. Derwegen han se gelegen, alle viere in Unflat und Lumpen. Da werd ooch noch nich amal a eenzichles Winderle trocken . . . Ich hab mehr geflennt wie Oden geholt von dem Augenblicke an, wo a so a Hiperle uf de Welt kam, bis d'r Tod und erbarmte sich drüber. Ihr habt euch an Teiwel gescheert. Ihr habt gebet't und gesungen, und ich hab mir die Fisse bluttich gelaufen nach een'n eenzichten Neegl Buttermilch. Wie viel hundert Nächte hab ich mir a Kopp zerklaut, wie ich oof un ich konnte so a Kindel oof a eenzich mal um a Kirchhof rumpaschen . . . Euch is nich zu helfen . . . Haderlumpen seid ihr, aber keene Manne . . . Weechquarkgesichter, die vor Kinderklappen Reißaus nehmen. Kerle, die dreimal „scheen Dank" sagen for ne Tracht Prügel. Euch haben se de Aldern so leer gemacht, daß ihr ni amal mehr kennt rot anlaufen im Gesichte" . . . Dann geht sie hin, das Militär anspuken, und eine zuschauende Weberfrau ruft: „Gottlieb, sieh dir amal dei Weib an, die hat mehr Kriin wie du, die springt vor a Bajonettern rum, wie wenn se zur Musick tanzen thät."

623. „Die Weber" und Shakespeare. Daß Gerhart Hauptmann den Dichter des Hamlet und des Lear nicht erreicht, kann keinen Tadel bedeuten. Aber ein Ruhm

ist es, daß er mit seinem Weberdrama ein Seitenstück, das sich sehen lassen kann, zum Aufstand des Hans Cade (aus Heinrich VI) geliefert hat, durch sein Vermögen: aufgeregt Menschen das innerste Geheimnis aus ihren Herzen zu brechen, um es in die knappsten Worte gefaßt vor uns hinzustellen.

\* \* \*

### „Der Biberpelz."

624. Hauptmann und Aristophanes. Dies ist eine der wenigen deutschen Komödien, die thatsächlich Aristophanischen Geist in sich bergen. Bekanntlich hat sie bei ihrem ersten Erscheinen in Berlin nicht sofort gefallen, und es mußten Jahre vergehen, bis sie selbst der Hauptmann-Gemeinde völlig schmachhaft wurde. Der Grund hierfür ist wohl in der allgemeinen Wandlung zu suchen, die die Technik aller darstellenden Künste, der Malerei nicht minder wie der Erzählungskunst und der Dramatik, während des letzten Jahrzehnts, zu Gunsten der „Stimmunggebung" durchzumachen hatte. Seit jene Stagnation in drei Akten, genannt „Familie Selicke", von den Leitern der Freien Bühne in Berlin als „Drama" der erstaunten Hörerschaft vorgeführt worden war, hatte sich zwar soviel Philologie wieder eingestellt, daß man nicht mehr jeden Blasen spritzenden Sumpf mit jenem Ehrentitel zu decken wagte. Unzählige moderne Dichter, nur weil sie sich fähig wußten, Stücke ganz ohne Aufbau und ohne Handlung zu liefern und deshalb von manchen großstädtischen Kennerschaften ernst genommen zu werden, halfen sich statt der alten Sammelnamen „Schauspiel" oder „Trauerspiel", mit allerlei Ausflüchten und vermieden kluger Weise

selbst den herkömmlichen Ausdruck „in so und so viel Akten“, da Akt wie Drama doch eben von einem Worte stammt, welches „handeln“ heißt. Von ihren Versuchstheatern aus hatte dann für sentimentale und pathetische Stoffe allmählich doch auch das weitere Publikum angefangen, mit der bloßen Schilderung von Zuständlichem auf der Bühne vorlieb zu nehmen; nur für die Komödie war dies immer noch neu. Gerade für sie, für die nach Aristoteles und Lessing nicht die Handlung, sondern die Charaktere das wichtigere sind, während umgekehrt der alte Grieche gar so weit ging, eine Tragödie ganz ohne Charakterzeichnung, nur durch die Wucht der Vorgänge, der erschütternden Schicksalsschläge für möglich und interessant zu halten, hatten uns die Franzosen mit ihrem unvergleichlichen Talent in Schürzung und Lösung von Intrigen zu sehr verwöhnt. Der „Viberpelz“, der im Lokalkolorit, in der Stimmung Wunderbares leistete, doch auf die Dauer so wenig Abwechslung bot, daß schon die Schauspieler darüber klagten, es sei „immer das Selbe“, verschwand eilig vom Spielplan. Desto stürmischer war sein Erfolg beim Wiedererscheinen.

625. *Komische epiz.* War dieser Erfolg ganz unverdient? Durchaus nicht. Zunächst hatten alle Hauptpersonen in der That jene komische, jene wohlgenute, von sich selbst ganz erfüllte Befangenheit an sich, die nicht etwa bloß dem Verstande durch den nachweisbaren Widerspruch zwischen Absicht und Leistung, Wahn und Thatfache lächerlich, d. h. verächtlich ist, sondern an sich lusterregend, in künstlerischem Sinne komisch wirkt. Wer von uns wäre nicht schon einmal einem solchen Haupt- und Wehrhahn auch außerhalb des „Viber-

pelzes“ begegnet und hätte an ihm oder einem seiner Brüder Anstoß zu nehmen gehabt? Angeklammert an die Sitten und Formen ihrer überlieferten Organisationen, wie Kinder sich an die Schürze der Mutter hängen, aber ganz unselbstständig, ruckgrat- und haltlos zusammenklappend wie ein Taschmesser, wenn sie irgendwie auf eigene Füße gestellt werden; immer „korrekt“, mit einem Auge nach dem Vorgesetzten schielend und begeistert für die Ueberzeugungen, die ihnen auf dem Dienstwege zusammen; nur an der Kommerstafel lauthalsig singend: „Stoßt an, freies Wort lebe! Hurra hoch!“ doch unnachlässig die Nachtmittel ihrer Stellung mißbrauchend, sobald irgendwelche persönlichen Wichtigkeitsgefühle von einem Freimütigen verletzt wurden; stets bedacht, die vorteilhaften „Beziehungen nach oben“ ausgiebig zu pflegen, jedes wirkliche Verdienst aber im Verein mit den Bettern, schon weil es doch Arbeitstiere in den Aemtern geben muß, am Aufkommen zu hindern, werden sie trotzdem von einer geheimen Ahnung ihrer Inferiorität geplagt, die sie zum Mißtrauen und zur Gehässigkeit gegen alle leitet, deren Horizont etwas weiter als der ihrige scheint. Wer könnte auftreten und sagen, irgend einer dieser Züge am Amtsvorsteher Wehrhahn sei nicht naturgetreu? Im Gegenteil die Naivität ist köstlich, mit der dieser Eifervolle vor uns einherstolztiert, gleich einem geschniegelten Adonis, dem ein Schalk heimlich den einen Frackzipfel an der Schulter feststeckte und der nun, sich in feierlicher Kadenz in der Gesellschaft herumbewegend, huldvoll mitlächelt, während alle andern über ihn fichern. Das Wehrhanische Bild wirkt um so vollendeter durch seine Abtönung,

durch den Kontrast zwischen dem in voller Karriere befindlichen und dem entgleisten Streber. Wie sich die beiden sofort verstehen, das miterleben zu dürfen, ist in der That ein erlösender Augenblick. Der Dichter verschafft uns die einzige Genugthuung, diese Patrone, die so wichtig, d. h. so hinderlich und so schädlich sind, wenigstens ganz zu durchschauen und für kurze Minuten ihre Macht über uns in der Idee zu brechen, wie lästig sie nach wie vor im wirklichen Leben auch bleiben mögen. Dieselbe komische Marotte, diese Don-Quixotenstimmung zeigt der gallstüchtige, ganz unphilosophische Spießbürger, dem der Biberpelz gestohlen wird, mit seiner Ueberschätzung dieses materiellen Verlustes, und wer sich Adam und Eva in der Apfelbaumscene recht vergegenwärtigen will, hat beim Verlehr der Mutter Wolf mit ihrem schwerfälligen Gatten, der doch Wachs in der Hand seiner Verführerin ist, die beste Gelegenheit.

**626. Katharsis.** Das wären die Lichtseiten der Komödie, die man dennoch ohne jene Befriedigung verläßt, die ein echtes Kunstwerk in uns erzeugen soll. Die Erklärung dieses merkwürdigen Umstandes läßt sich kurz dahin zusammenfassen: dem Stücke fehlt zuletzt die komische Katharsis.

Warum wird in der Tragödie vor dem Leiden ganz Mafelloser ohne Fehl unsere Gemütsreinigung nicht sehr wahrscheinlich sein? Weil wir angesichts einer grausamen Quälerei von dem peinlichen Gefühl der Ungerechtigkeit gestört und aufgeregt werden und die rechte Form des Mitleides sich nicht einstellen will. Warum eignen sich gemeine hartherzige Verbrecher nicht zu tragischen Helden? Weil wir

Zuschauer uns derartiger Verbrechen nicht ohne weiteres für fähig halten und aufhören, solche Schicksale für uns selber zu fürchten. Das Zuschauen vermag in diesen Fällen nicht jenen Verbrauch leidenschaftlicher Seelenthätigkeit in uns zu bewirken, jene Verausgabung eigener Affektmöglichkeit durch Teilnahme für die Angelegenheiten anderer, jene Herabstimmung auf ein gesundes Mittelmaß, das die Alten für den Augenblick als so wohlthuend und „reinigend“ empfanden. Nicht minder wichtig ist aber jene Forderung, daß dramatische Hauptfiguren nicht gar zu verschieden von uns sein sollten, für die Komödie, deren wahrer allgemeiner Nutzen nach Lessing in dem Lachen selbst liegt, in der Uebung unsrer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken. Personen, deren Befangenheit entweder so hochgradig oder so widersinnig ist, daß kaum ein Zuschauer sich in ihre Lage hineinzuversetzen vermöchte, interessieren nicht genug. Soll also das Lachen über den Kontrast zwischen einer einherstehenden Absicht und dem absoluten Nichts des Ausganges in der That reinigend (von Dünkel und Hoffahrt) auf uns wirken, so müssen wir nicht bloß mit jener Befangenheit zu sympathisieren vermögen, als ob die Dummheiten der Menschen, die wir da straucheln sehen, sehr wohl eines Tages unsere eigenen sein könnten, sondern der Dichter muß bei ihrer Bestrafung vom lautersten, feinfühligsten Gerechtigkeits Sinn geleitet werden, wenn nicht peinliche Nebenempfindungen die ganze Wirkung aufheben sollen. Die „Poetik“ spricht deshalb von einer „schmerzlosen Beschämung“ und erblickt in ihr eine der Hauptaufgaben guter Komödien. Zwar muß bemerkt werden, daß Aristophanes

ein einziges Mal diese Forderung umgeht, indem er in den „Vögeln“ mit ernsthaftem Gesicht die Absurdität ihr äußerstes Ziel unbelästigt erreichen läßt, ohne die schillernde Seifenblase vor unseren Augen auch zum Platzen zu bringen. Aber wenn diese Ironie von einem so kritisch veranlagten und durchgebildeten Publikum wie dem von Athen gewiß richtig aufgefaßt wurde, so ist ihre Anwendung doch derart gefährlich, daß sich in der gesamten Weltliteratur kaum eine Nachahmung findet. „Der Viberpelz“ ist eines der seltenen Beispiele dafür, daß ein wirklicher Dichter der poetischen Gerechtigkeit völlig glauben entbehren zu können, sodaß man ihn bei seiner Behandlung des Diebstahls den Vorwurf nicht ersparen kann, mit den nachahmenden Kräften der Volksseele sein Spiel getrieben zu haben.

**627. Gerechtigkeit oder Schadenfreude?** Das ist um so bedauerlicher, als Hauptmann in der Aufstellung des Wehrhahn, wie schon angedeutet wurde, dem Ideal der „Jambisten“ (der nach ihren Spottjamben so genannten Urväter der altattischen Komödie) nahe kam: nichtsnutzige Kräfte in ihrer festen Burg, der öffentlichen Gewalt, anzufallen und nach Aufdeckung ihrer Albernheit uns durch fröhliches Gelächter von ihrer Uebermacht für den Augenblick zu befreien. Mit wachsender Verwunderung aber und mit einem unvermeidlichen Umschlag der Stimmung wird mancher, der den „Viberpelz“ um jener Eigenschaften willen anfänglich gerne sah, die Geschichte einer gelungenen Gesetzesübertretung verfolgen, selbst wenn er das „milieu“, aus dem heraus eine Diebsgesinnung entsteht, die Armut, die drückenden Verpflichtungen, die Versuchung u. s. w. völlig begreift und

künstlerisch bewundert. Sehr komisch ist es, wenn Frau Wolf mit ihrem Gatten stehlen geht, während der Vertreter des Staats, der Nachtwächter, vertrauensvoll mit seiner Laterne dazu leuchtet. Wenn aber ein ganz unbescholtener Mann, der, wie kleinlich immer und befangen in seinem Behagen, doch unsers Wissens keine andre Schuld auf sich lud als die, ein wertvolles Kleidungsstück zu besitzen, der Verachtung und dem höhnischen Gelächter preisgegeben wird, so wendet sich der Dichter an einen der niedrigsten und ungesundesten Instinkte der deutschen Brust: an die Schadenfreude, und man möchte ihm, in beleidigtem Rechtsgefühl, mit den bekannten Worten einer schönen Engländerin entgegenrufen: „the poor man is wronged!“

**628. Ein neuer Titel?** Wenn hier keine bloße Nachlässigkeit, kein bloßer Mangel an Verantwortlichkeit in der Kunstübung vorlag, was in aller Welt kann Gerhart Hauptmann damit beabsichtigt haben, daß er, der alle Vorteile eines geordneten Staatswesens gern genießt und keinen Augenblick zögern würde, im Fall einer vermeintlichen Schädigung den Schutz unserer Gesetze anzurufen, diese selben Gesetze doch der Nichtachtung der Menge preisgibt und eine erfolgreiche Diebin zur Heroine stempelt? Nicht etwa von griesgrämigen Pedanten, nein, von jungen Mädchen, deren schlichtes Rechtsbewußtsein sich empört hatte, konnte man beim Verlassen des Theaters die Frage aufwerfen hören: „Aber was in aller Welt soll werden, wenn man derartig den Diebstahl verherrlicht?“ Da wird der Dichter vielleicht einwenden: „Das ist ja eben der Spaß von der Sache; es ist ja eine Diebskomödie!“ Wirklich, so liest man auf dem Theater-





zettelt, und schüttelt beim Gedanken an ähnliche Bereicherungen unsrer Aesthetik den Kopf. Wie wäre es z. B. mit einer „Depôt-Diebskomödie“, in der das bekannte Streifen des Zuchthauses mit dem Aermel vernehmbar, doch unter fröhlichem Gelächter gewisser Parkettreihen und Ranglogen der Raub in Sicherheit gebracht wird? Bieten, um Komödien aufzubauen, die Verschlagenheit, die höhere geistige Verfeinerung von Bankleuten der dichterischen Phantasie nicht reichlich so viel Handhaben, wie eine beschränkte Tagelöhner-Häuslichkeit? Aber wir wollen lieber nicht als Scherz behandeln, was uns längst durch eine sehr betrübliche Wirklichkeit erklärbar geworden ist.

**629. Nietzsche.** „Der Viberpelz“ entstand in den Tagen des „Jenseits von Gut und Böse“; das ist der Punkt. Man kann es begreifen, daß viele Künstler in ihrem Streben nach Freiheit von jeder Beschränkung für die Willkür ihrer schaffenden Laune, in Nietzsche einen Freund glaubten begrüßen zu dürfen. Dennoch wird man finden, daß seine Moral nicht mit der des Aristophanes, nicht mit der des Molière, Lessing oder Gogol übereinstimmt, sondern allein mit der des Euripides, des Urahnens aller „décadents“, der auch bei Mutter Wolf die Gevatterschaft zu übernehmen hat.

**630. Euripides.** Wenn er mit Aufwand all seiner poetischen Kunst Gemälde perverser Liebesentbrennung schuf, von keinem höheren Gedanken überstrahlt, von keiner tiefen Sühnidee durchläutert, so fühlte auch er sich eben schon „jenseits von Gut und Böse“. Das Schicksal ist ihm allzu häufig nichts weiter als ein Lückenbüßer für weibliche Tollheit, ganz wie die Pariserinnen ihr „c'est plus fort

que moi“ herunterschnattern, wenn sie irgend einem schlimmen Gelüst nachgeben; und wenn Medea vom Begehen der frevelvollsten, unmenschlichsten Greuel triumphierend mit ihrem Drachengespann davonfährt, trifft ihr Dichter mit dem der preisgekrönten Diebin Mutter Wolf darin zusammen, daß der Grundsatz: „vor allem nicht schaden!“ für keinen von beiden existiert. Deshalb, wie sich Euripides von Aristophanes vorwerfen lassen mußte, daß durch ihn die Sitten der Athenerinnen sich außerordentlich verschlechtert hätten, muß man von der Hauptmannschen Kunstübung im „Viberpelz“ sagen, daß sie ohne Schädigung der Volksseele gar nicht zu denken ist.

**631. Die Galerie.** Das Stück geht heut über alle deutschen Bühnen, und das Publikum der Provinzen mit seinem unstillbaren Hunger nach Neuem hat sich leider angewöhnt, vieles, nur weil es mit krankhafter Absichtlichkeit dem gesunden Geschmack früherer Zeit widerspricht, als „modern“ zu bejauchzen. Auf diese Weise dürften wir bald von den Bagatellsachen zu den schweren Delikten der Strasskammern in unsrer Komödie übergegangen, aber das Lossprechen von jeder sittlich-hygienischen Verpflichtung gerade bei den begabteren Dichtern mit einem Sinken ihrer Kunst gleichbedeutend geworden sein. „Lieber will ich schlechter werden, als mich ennuyieren“ läßt Goethe wen sprechen? das Parterre. Auch Hauptmann wird auf der Galerie die aufrichtigste Zustimmung erhalten. Dagegen sollte die Kritik sich endlich zu der Frage aufraffen: weshalb in aller Welt „Der Viberpelz“ ästhetisch wertloser würde haben ausfallen müssen, wenn der Dichter dieser dreisten Diebin wenigstens einen heilsamen Schreck ein-

zujagen gesucht und Vorbereitungen getroffen hätte, um dem Zuschauer die kommende Wiederherstellung des Rechtes hoffen zu lassen?

**632. Gogol, Shakespeare und Bjelland.** Man vergleiche die Kunstweise Gogols in seinem „Revisor“. Auch da siegt scheinbar der Unredliche auf der ganzen Linie, aber mit wie feinen poetischen Zügen hat der Autor diesen Sieg motiviert! Wie hungert es den armen Chlestakoff, in welcher Erniedrigung finden wir ihn vor, beim Spiel ausgeplündert, in der Fremde, ohne Pferde zum weiter fahren, ohne Kredit in einem Gasthof, aus dem man ihn an die Luft setzen will! Und die betrogenen Betrüger, wie drängen sie sich hinzu, wie fordern sie den Mutwillen des Jünglings heraus, wie sehr verdienen sie ihre Lektion! Niemand kann mit dem tyrannischen, seine Amtsgewalt missbrauchenden Gouverneur sympathisieren, doch jeder muß es thun mit dem im „Viberpelz“ Bestohlenen. Nirgend bei Shakespeare triumphiert auf die Dauer das böse Prinzip. Wie läßt er seinen Edmund, seinen Richard endigen, wie kläglich seinen Falstaff! Man wird Autolykos aus dem „Wintermärchen“ einwenden, wie er den Bauerntölpel um sein Kleingeld betrügt; aber dieser sein Liedchen trällernde Schelm stiebt ja nur wie die Drossel dort auf dem Baum ihre gelbrote Beere. Wie harmlos ist dieser Sünder im Vergleich zu einer gewerbsmäßigen, seit Jahren am Werk befindlichen Fehlerin und Diebin. Und wenn Bjelland in seinem Roman „Jakob“ einen sechs Fuß langen jungen Hirten mit den starken gelben Zähnen von seiner hohen Bergeßfarm zur Stadt hinunterstürmen läßt, die er erobert wie ein tosender Gebirgsbach das überschwemmte Thal, so hat der

Dichter in dieser Verkörperung brutaler Naturgewalt, die sich alles unterwirft, einen tiefen Sinn gelegt: dieser ganz ohne Strupel zertrümmernde und an sich reißende Mensch ist nur die gerechte Strafe für das um nichts bessere, fett-süchtige, von „moralischem Skorbut“ angefressene Krämerpack, das sich in seiner muffigen Atmosphäre breit macht und dünkelt.

**633. Faule und gesunde Romödienmoral.** Natürlich hat es, — wie könnte das in Deutschland anders sein? — auch der Lehre von der läuterungslosen, einer Sühnidee ganz entbehrenden Romödie an wissenschaftlicher Vertretung nicht gefehlt. So sagte der einst vielgenannte Professor Köpfe: „daß das alte Lustspiel oder das wahre überhaupt von den sogenannten moralischen Beweggründen frei und losgebunden, nur die Kraft walten läßt und daher, wie das Leben selbst, dem Verstande und der Konsequenz über die Ohnmacht und Beschränktheit den Sieg verleiht.“ Es ist, als ob Gerhart Hauptmann diesem Gelehrten nachgedichtet hätte, nach dessen Herzen so recht die Mutter Wolf gewesen sein würde, wie jeder andre Schurke, der einfältige brave Leute an „Verstand und Konsequenz“, d. h. an Gaunerstand und Unverschämtheit, übertreffend sie mit Lug und Trug umspinnt. Für diese Schulästhetik hat aber schon der Verfasser der „Geschichte des Dramas“, der viel zu wenig gekannte J. L. Klein, die Replik gefunden: „Unser Leitstern ist die entgegengesetzte Ueberzeugung. Ueberall, wo jene grundsätzliche Verwerfung der sogenannten moralischen Beweggründe Prinzip und Stimmung der Dramatiker bildet, ist die Ohnmacht auf seiten des Dichters; erscheint die innere Kraft seiner Kunst und poetischen Leistungs-

fähigkeit gebrochen; bringt der Dramatiker Lust- und Trauerspiele hervor, die, bei aller möglichen Bravour der Technik und äußeren Form, innerlich tot, faul im Mark und grundverwerflich sind.“ Und wie sagt Goethe? „Wo ich aufhöre sittlich zu sein, habe ich keine Gewalt mehr.“

\* \* \*

### „Fuhrmann Henschel.“

634. Hörer und Huster. Nach Gerhart Hauptmanns erfolgreichem Ritt „ins alte romantische Land“ (mit der „Versunkenen Glocke“) atmeten alle jene, die den wahren Wert von Theaterstücken nach der Zahl der Huster unter den Zuhörern berechnen, erleichtert auf, als er mit seinem „Fuhrmann Henschel“ sich wieder der naturalistischen Dialektdichtung seiner Heimat zuwendete. Gehustet wird in jedem Publikum, sobald die Aufmerksamkeit erlischt. Erlosch die Aufmerksamkeit, so war in einem naturalistischen Drama vor einem Alltagspublikum der Beweis erbracht, daß das Kunstwerk die Fassungskraft der rückständigen Hörer weit überstiegen hatte, also hochmodern, ein Wagnis, ein Fortschritt in ästhetisches Neuland hinein gewesen sei, jenseits von Fabel und Handlung, jenseits von Szenen, Auftritten, Aktchlüssen, jenseits von guten und bösen Charakteren, jenseits der poetischen Gerechtigkeit, und wie der alte Plunder sonst noch hieß. Die Hauptforderung, die aus dieser überhobenen Kunstanschauung resultierte, war, daß der Theaterbesuch aufhören mußte, ein Vergnügen zu sein, und sich in eine Arbeit umwandeln sollte, für die man sich außerdem noch häuslich vorzubereiten hätte. Ganz schwer verständliche Mundarten sollten zu Hause fleißig erlernt werden, damit

man nachher die wichtigsten Sachen überhaupt nur verstünde. Freilich konnte man auch in diesem Fall immer nur von Glück sagen, wenn die Heldin infolge naturalistischer Spielweise uns nicht fortwährend den Rücken zulehrte oder die schneidendsten Repliken in die Ofenröhre hinein gab, sodaß allenfalls der markierte Schornsteinfeger in den Sofiten, aber kein Theatergast sie zu erfassen vermochte. Diese Forderung der mühsamen Vorarbeit für einen Bühnenabend strast sich natürlich dadurch, daß das breitere Publikum, das froh ist, seinen heimischen Dialekt zu verstehen, unruhig wird, wenn man ihm böhmisch kommt. Kann es nur kurze Zeit lang den Sinn keines Wortes begreifen, so geht das Räuspern, Schnauben, Krächzen los und stört alle andern, die gerade noch mit gespanntem Ohr jenen Sinn zu erfassen vermochten.

635. Lebenstreue? Dies pflegt überall die Einleitung in den Kunstgenuß des „Fuhrmanns Henschel“ zu sein. Man atmet auf, wenn Herr Siebenhaar endlich kommt und deutsch redet, oder der sächselnde Kellner, denn das Sächsishe ist ja kein eigener Dialekt, es ist nur ein verdorbenes Hochdeutsch. Die Ueberlegenheit des Dialektes zur Vertauschung der Wirklichkeit im Prinzip zugegeben, — mit der Einschränkung, daß gewisse Stoffe die Versform fast gebieterisch verlangen, andre Stoffe überhaupt nur den plattesten Dialekt vertragen, — ist im „Fuhrmann Henschel“ die Lebenstreue wenigstens absolut? Soll sie es sein, wie kommt es dann z. B., daß sich weder in diesem noch irgend einem andern Hauptmannschen Drama jenes schlesische Wort findet, das mit unserem „beschußt“ synonym ist? Warum vorenthält uns Gerhart Hauptmann, der seine

Kenner seiner heimischen Mundart, diese Natürlichkeit? Weil auch sein gesamter Naturalismus nur eine Fabel ist und festen Konventionen unterliegt. Ludwig Barnay hat sich neulich in der Zeitschrift „Bühne und Welt“ die dankenswerte Mühe genommen, alle jene nur wegen der Gewöhnung uns entgehenden Einzelheiten zusammen zu stellen, die auch in einer naturalistischen Musteraufführung der Natur absolut widersprechen. Ihre Zahl ist Legion. Ja man kann sagen, daß es unter den Zuschauern bisher nur einen einzigen wirklichen Naturalisten gegeben hat, den verstorbenen König Ludwig von Bayern, der beim Zuschauen keinen andern neben sich litt. Wer im Theater tausend und mehr neugierig zusammengelaufene Teilnehmer intimster Seelenvorgänge und Familienangelegenheiten duldet und dann noch behaupten will, er habe ein Stück Natur belauscht, stellt an unsere Leichtgläubigkeit eine hohe Forderung. Es werden vielmehr die Stücke am ehesten täuschen, in denen eine gespannt lauschende und nicht hustende Zuhörerschaft uns am ehesten vergessen läßt, man sei im Theater, und insofern darf trotz der Verssprache der packende Schluß des zweiten Aktes im „Tasso“ mit Fug und Recht naturalistischer genannt werden als der Anfang des „Fuhrmannes“. Wem eine Dichtung nur dann naturwahr erscheinen kann, wenn die Heldin fortwährend „Schärze“ statt „Schürze“ sagt, während in demselben Haushalt, dem sie vorsteht, sämtliche Thüren von selbst aufgehen und die Fenster sich einmal von außen nach innen, ein andermal von innen nach außen öffnen lassen, dem ist freilich überhaupt nicht zu helfen.

636. Der Held. Dies ist die eine Seite der Betrachtung, von der

aus gesehen „Fuhrmann Henschel“ etwas grotesk und fragwürdig dasteht; die andere Seite läßt ihn litterarisch verdienstlicher erscheinen. Das Stück ist ein ähnlicher Versuch, wie ihn Lessing vor etwa 150 Jahren mit seiner „Sara Sampson“ unternahm: tragische Wirkungen aus Lebenskreisen erzielen zu wollen, die bis dahin nur für die Komödie gut genug gegolten hatten. Andererseits unterscheidet es sich dadurch von der Hebbelschen „Maria Magdalene“, daß ein wirklicher Held im Mittelpunkt steht. Es ist ein breitspuriger, langsamer, schwerfälliger Mann, ohne jeden geistigen Schliff. Der Dichter hat sich die lohnende Aufgabe gestellt, diesen Menschen, der alles umzustößen scheint, was man früher unter einem dramatischen Helden verstand, lediglich durch sein tiefes Gemütsleben, die kindliche Unbefangenheit seines Empfindens interessant werden zu lassen. Zwar das Mittel, das er anwendet, uns dieses große Kind mit seinen nobeln, verzeihenden, hochherzigen Instinkten recht deutlich zu machen, ist tausendfach dagewesen und ein Hohn auf allen Naturalismus: es ist die Kontrastierung mit einer durch und durch brutalen, gierigen, herzensrohen und herzenskalten, sinnlichen und bösen Frauensperson. Wenn je ein Kontrast weiß und schwarz war, so ist es der zwischen Henschel und Hanne. Daß dieses Stück jenseits von Gut und Böse geboren worden sei, ist ein Nonsens; nicht Nietzsche, nein, der alte Aristoteles hat für diese Kunstübung die Theorie geliefert, die — wie man sieht — auch der Naturalismus fingerfertig anwendet, sobald er auf Wirkungen ausgeht. Es macht einen eigentümlichen Eindruck, von gewissen Aesthetikern im selben Atem den „Fuhrmann“ als eine That, als

etwas noch nie Dagewesenes preisen und den Otto Ernstischen „Flachsmann“ bespötteln zu hören, weshalb? Weil Otto Ernst in dem Schuldespoten und Flemming zwei Charaktere wie Weiß und Schwarz gegenübergestellt habe und solche Kontraste zwischen Gut und Böse nirgend im Leben vorkämen, daher auch nirgend im Drama wiederkehren dürften!!

**637. Etwas Neues.** Trotzdem bleibt Gerhart Hauptmanns Versuch, die alte Freytagsche Regel zu nichte zu machen: daß der Held eines ernstesten Schauspiels notwendig einen starken geistigen Inhalt haben und zugleich fähig sein müsse, diesen Inhalt mit einer gewissen Reichlichkeit an Worten auszudrücken, — dieser Versuch bleibt sehr anerkennenswert. Im übrigen lag die Anziehung des Stückes hauptsächlich in einer Charakterisierung, wie sie schon seit zweitausendfünfhundert Jahren üblich geworden war, und in ein paar humoristischen Lichtern, die die Kleinkunst des Dichters dem trüben Grau des Ganzen aufzusetzen verstanden hatte. Die libellenartig herein tanzende Franciszka, diese knospende Mondäne, die mit einem „Russen“ oder andern „feinen Herrn“ am liebsten gleich in die Ferne flattern möchte, ist solch ein Bildchen, das niemand vergessen wird, der es sah.

\* \* \*

Graf Leo Tolstoi:

### „Die Macht der Finsternis.“

**638. Rußland.** Unheilswanger und geheimnisvoll wie eine Sphinx liegt das Slaventum seit bald zweitausend Jahren in unserm Rücken. Es hat die eine große Ueberlegenheit über uns, die wir noch heut über die Franzosen haben: es weiß

mehr von uns als wir von ihm. Von jeher war sein Blick nach dem Westen gerichtet, während wir nur selten Zeit fanden, uns um den Osten zu kümmern, und das stolze Wort Dostojewskis: „wir haben den Verstand aller Völker und den russischen dazu“, hört plötzlich auf, uns lächerlich zu scheinen, wenn wir auf einen so phänomenalen, alles Dagewesene in den Schatten stellenden Erzähler wie Tolstoi hinblicken.

**639. Handlung.** Es ist hier nicht der Ort, des Dichters großartigste Schöpfungen zu beleuchten, seine „Kosaken“, „Anna Karenina“, „Krieg und Frieden“. Das vorstehende Drama, als es in St. Petersburg zum erstenmal von Dilettanten zur Ausführung gebracht wurde, hat sein heimisches Publikum ebenso in zwei Heerlager geteilt, wie im Januar 1890 das der Berliner „Freien Bühne“. Es spielt in einem russischen Bauernhaus und schildert nur kleine Leute. Tolstoi hat uns von der Unwissenheit und dem Aberglauben, die dort brüten, eine Vorstellung geben, er hat zeigen wollen, wie der vorhandene gute Kern durch die Mächte der Finsternis angefressen und zerstört wird. Nikita, ein lüsterner Bauernknecht und Liebling der Weiber aus dem Dorf, heiratet die Witwe seines Brotherren, nachdem dieser durch „Schlafpulver“ in die Ewigkeit hinüberbefördert worden war. Er hat zunächst nicht darum gewußt. Seine Mutter, Matrena, ist die Anstifterin zu allem gewesen. Hart wie Glas, nur für gewisse Regungen des Aberglaubens empfänglich, fördert sie das leibliche Heil ihres Sohnes mit allen schlechten Mitteln. Wir sehen die zum Gattenmord verführte Anissa in ihren Händen sich winden; wir sehen Nikita, der inzwischen mit der Stieftochter seiner jetzigen Frau ein sträfliches und

folgenschweres Verhältniß angefangen hat, sich dagegen aufbäumen, das Kleine zu ermorden. Aber Matrena beschwagt und zwingt alle. Nikita erstickt und vergräbt das Kind. Er ist ein leichtfertiger Mensch, der gleichmütig, nicht vor dem Gericht aber vor Gott, einen Meineid schwört. Das gute Leben im Bauernhaus läßt er sich wohlgefallen, ohne nur einmal an den Ermordeten zu denken, bis ihm schließlich nach der Unthat gegen sein eigen Fleisch und Blut dennoch das Gewissen zu schlagen beginnt. Ein betrunkenener Knecht, den er unter dem Stroh am Ende des Strickes vorfindet, an dem er (Nikita) sich aufhängen wollte, macht ihm in ein paar zufälligen, cynischen Neußerungen die Verächtlichkeit aller Menschenfurcht klar. Er will sich nicht mehr fürchten. Sein Gewissen ist ihm furchtbarer geworden als die Menschen.

**640. Sühne.** Diese letzte große Scene wurde von der Kritik ziemlich einstimmig als diejenige bezeichnet, die das Stück „gerettet“ habe. Auch ist sie in der That ergreifend. Doch muß man einwenden, daß das Anrufen der versammelten Gemeinde und das Schuldgeständnis Nikitas etwas zu langsam ging und zu wortreich war. Ueberdies erscheint die Idee, auch die Schuld anderer Leute auf sich zu nehmen, ungesund. Sie bildet eine Form der religiösen Hysterie. Die Betroffenen empfinden augenscheinlich eine nicht ganz reine und selbstlose Lust dabei, einen Rißel der Verzückung, und wo man diesem Schuldaußsichnehmen begegnet, wie in der „Wildente“ Ibsens und bei vielen Nachtretern der naturalistischen Schule, kann man sich eines peinlichen Gefühles nicht ganz erwehren.

**641. „Wilde, Künstler, rede nicht.“** Aber das ist eine Schwäche,

die sich nur in Tolstois späteren Werken zeigt. Erst in der „Kreutzer-sonate“ ließ die nachtwandlerische Sicherheit, mit der er bis dahin als Plastiker aufgetreten war und die ihn fast untrügllich in der Wiedergabe des von ihm Angeschauten gemacht hatte, nach und er begann logisch zu stolpern, während er den Kopf in die Hand nahm und räsonnieren wollte. Dieser Kontrast kehrt an den größten schöpferischen Naturen nicht selten wieder; Richard Wagner ist ein typisches Beispiel dafür, man darf sich seinen theoretischen Schriften nicht leichtthin anvertrauen. Andererseits ist es bekannt, wie bei Lessing das kritische Vermögen sein bildnerisches zurückdrängen wollte und wie er, der nach beiden Seiten hin gleich stark veranlagt war, unter solchem Zwiespalt grausam litt.

In der „Kreutzer-sonate“ genügte dem Dichter das objektive Hinstellen seiner russischen Welt nicht mehr: er wollte sie durchaus auch ändern. So zerfiel ihm brüchig sein Werk unter den Händen; die Bindung disharmonischen Materials zu einem organischen Ganzen mißlang. Ueberall finden sich Spuren der alten Bildnerhand, Schilderungen ehe-lichen Lebens, z. B. mit einem neurasthenischen Müßiggänger von hochgradiger Reizbarkeit und an Wahnsinn grenzender Eifersucht. Aber die Schlüsse, die Tolstoi zieht und uns aufdringen möchte, verraten den Befangenen, der seine eigene Jugend vergessen hat und die Jugend Anderer durch die Bedürfnisse seines Greisentumes kurieren will.

**642. Anschaulichkeit.** Die „Macht der Finsternis“ steht künstlerisch sehr viel höher als jene (später entstandene) Erzählung, nicht bloß weil der Schluß ungezwungen, von einem viel feineren und wachsameren Gerechtigkeitsgefühl inspiriert, eine uns

tief befriedigende Sühnidee zur stärksten Wirkung bringt, sondern mehr noch wegen ihrer außerordentlichen Anschaulichkeit im allgemeinen. Von unvergeßlichem Eindruck sind jene Szenen, in denen abseits von aller Tendenz der Wirklichkeitsfärbung eines genialen Schilderers uns mit der Sprache, den Sitten, dem Seelenleben fremder Menschen bekannt macht. Hier fehlt auch nicht der Humor. Wenn der ausgediente Soldat und ewig betrunkene Knecht Mitritsch mit dem alten Akim das Wesen einer „Bank“ ergründet, so wirkt bei der Schärfe der Ironie, die hier aus dem Munde von Kindern und Narren über unsere Plutokratie ausgeschüttet wird, das Komische der Sache wenn nicht verführend, so doch wohlthätig auf unsern Geschmack. Die Scene, wenn draußen das Kleine verscharrt werden soll und die zehnjährige Anjutka, die das Unheil ahnt, sich schließlich in ihrer Todesangst auf den vielbestiegenen Ofen flüchtet, bietet in ihrer Mischung von Grauen und Komik, von scharfer Charakteristik und weitausholender Schlagkraft der Idee den Höhepunkt nicht des Dramas, aber der Dichtung. Ein Merkzeichen der Barbarei, die Vernachlässigung der Frau, tritt uns aus diesem nächtlichen Geplauder mit erschreckender Deutlichkeit entgegen. „Na ob ihr verdorben werdet!“ schreit Mitritsch. „Wie solltet ihr Frauenzimmer nicht verdorben werden? Wer hält Euch zu was Gutem an? Was hört und seht ihr nicht alles! Nichts als Gemeinheiten! . . . Millionen giebt's eurer im russischen Lande, und alle seid ihr blind wie die Maulwürfe und unwissend. Die Kühe einrücken, damit sie nicht freieren, kleine Kinder unter die Hühnerstiege tragen und andre Herereien dieser Art, — das ist alles, was

sie kennen! . . . Der Bauer kann wenigstens in der Schenke was lernen, oder gelegentlich beim Herrn im Schlosse, oder bei den Soldaten. Aber das Weib? . . . Blind wie die jungen Hunde kriechen sie herum. . . Nur ihre dummen Lieder kennen sie: Ho-ho! Ho-ho! . . . Doch was Ho-ho, das wissen sie selber nicht!“ Worauf Anjutka erwidert: „Aber ich, Großväterchen, kann das Vater-unser bis zur Hälfte!“

643. Pessimist? Mehr noch als Nikita der Held ist es der Greis Akim, ein Arbeiter von niedrigster Berrichtung, der uns trotz alledem von Tolstois unverwüßlichem Glauben an die Menschheit Zeugnis ablegt. Er stammelt, der gute Alte, und vermag nur mühsam das in ihm nach Aeußerung ringende Gute zu formen. Aber wenn seine Augen funkeln und seine Hände zittern, wenn er aus seiner schlichten Einsicht heraus die Beurteilung des „Unflats“ um ihn hervorstößt, wenn er sich lössagt und, so arm er ist, den geschenkten Rubelschein zurückgiebt, wenn er lieber im Schnee hinter dem Zaun verenden als am Tisch seines ungeratenen Sohnes sich wärmen will, dann steht er in seinem weißen Haar wie ein Priester vor uns und der Atem des Ewigen weht uns aus seinen Worten an.

Auf ihn scheint Schillers Spruch gemünzt zu sein: „Wahre Größe schimmert aus niedrigem Schicksal nur desto herrlicher hervor.“ Tolstoi hat es wagen dürfen, eine solche Figur zu zeichnen, weil ihm „der Ausdruck innern Wertes zu Gebote stand“.

\* \* \*

Ernst v. Wildenbruch:

„Die Quikows.“

644. Der Dichter. Ernst v. Wildenbruch hatte bereits eine Reihe

von Dramen veröffentlicht und, seit die Meininger für „Die Karolinger“ ihm die Bühne erschlossen, gar manches Theater mit klirrenden Waffen und dröhnenden Worten erfüllt. Aber obschon die „deutschen Studenten“ Berlins begeistert zu ihm hielten und seinem ganz unausgeglichenen „Menoniten“ wie einem echten Kunstwerk zujubelten, nur weil er als Dichter das besaß, was man an den damaligen Dramatikern am meisten vermiste: Ehrlichkeit, Ernst und Feuer, wollte in den Fachkreisen ihn niemand noch recht ernst nehmen. Da bereitete er Herbst 1888 dem Publikum wie der Kritik eine große Ueberraschung und errang sich durch seine „Quikow“ mit Einem Schlag Auspruch auf ernste Beachtung und Eingang an allen guten Bühnen.

**645. Seine Vorbilder.** Als Dramatiker fand man ihn in den Spuren Heinrichs v. Kleist, als Sänger und Verherrlicher der Mark auf einem ehrenvollen Platz dicht neben Willibald Alexis und Theodor Fontane, der als gründlicher Kenner des an sich trockenen Stoffes seine Bewunderung über das gelungene Werk offenherzig aussprach. „Die Quikow“ schienen alle jenen Vorzüge zu haben, die man den besseren Dramen Wildenbruchs schon früher nachgerühmt hatte: Bühnengerechtigkeit der Figuren und die Gabe der Steigerung zu packenden Szenen. Aber obwohl die Psychologie auch diesmal wieder zu kurz kam, hatte der Dichter solchen Nachdruck auf breite Ausmalung von Zeit und Sitten, auf die Charakteristik volkstümlicher Figuren gelegt, daß man seine Arbeit heute noch wertvoll finden muß. Nicht bloß wer unser Brandenburg kennt und liebt, nicht bloß wer treu zu seinen Hohenzollern und ihrer glorreichen Geschichte steht, wird mit nachfühlendem Her-

zen und regstem Anteil den Vorgängen folgen.

Ganz besonders wird man immer wieder an Richard III erinnert. In Dietrichs v. Quikow Adern rollt ein Tropfen Blut jenes energischen Unholdes. Er ist markig, von eisernem Willen, knapp in Worten, trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er spricht, zwingt seine Umgebung, wenn er handelt.

„In Cedernwipfeln nistet unsre  
Brut

Und tändelt mit dem Sturm und  
troßt der Sonne,“ ..

so denkt der grausame Gloster, und so denkt der übermütige „Schloß-geseffene“, der sich selbst dem Kaiser nicht beugt, dessen Herzogtum seine Faust ist, der friedliche Städte in Brand schießt und Männer, die ihm widerstehen, in sein Burgverließ wirft, ungerührt durch das Flehen weinender Frauen. Aber er ist ein ganzer Mann, gleich jenem Richard. Dazu hier wie da die endlosen Wirren eines unglücklichen zerfleischten Landes. Wie alles nach dem Erreter lechzt, der endlich reinen Tisch machte! Das Zelt Friedrichs v. Hohenzollern, vor dem er Gott gelobt, ein guter Herrscher zu sein, es ist ein Seitenstück zu dem Zelte Heinrichs Tudor vor der Schlacht von Bosworth, mit der die Rosenkriege schlossen.

**646. Stimmung.** Höchst anmutend sind in den „Quikow“ die Szenen aus dem Berliner Bürgerleben. Hier erfreut uns Wildenbruch zum erstenmal durch einen volksastigen Humor. Mangel an Humor bedeutet immer, daß der Dichter für gewisse Seiten der Dinge und der Charaktere blind gewesen sei, er bedeutet Mangel an Menschen- und Weltkenntnis, Mangel an Unterscheidungsvermögen, Mangel an Maßhalten,

Mangel an Selbstkritik. Aber die Auftritte des Schmiedegesellen und Bänkelsängers Röhne Finke mit seinem Schatz, rührend und belustigend zugleich, verraten eine ausgereifte wehmütig-drollige Lebensauffassung, die manches schon überwunden hat und mehr noch überwinden wird. In der Gegenüberstellung des wilden Dietrich mit den „grünen“ pommerschen Herzögen, mit den Abgesandten des Markgrafen Jobst von Mähren dürfte der Held sogar einen Vergleich mit dem Götz vor den Heilbronner Ratsherren nicht scheuen. Auch wo er dem Sendboten Friedrichs v. Hohenzollern entgegentritt, ist alles ganz vortrefflich in Ton und Sinn, klipp und klar, leidenschaftlich und doch kurz angebunden, packend und neu. Mitten im feierlichen Ernst kommt der Humor hier zu seinem Rechte.

647. Sprache. Mehrfach ist der Dichter in der Presse angegriffen worden, weil er den heutigen Berliner Dialekt (der sicher doch irgendwann und wo seine Anfänge gehabt haben muß), ja sogar heutige Berliner Wendungen seinen Figuren in den Mund gelegt hat. Aber welche Mittel benützen nicht Shakespeare und Kleist, um Anschaulichkeit zu erzielen! Gab es zu Hamlets Zeiten, zur Zeit der Dänenherrschaft in England, schon eine Wittenberger Hochschule, gab es schon Kaviar? So fragt ein Historiker, der Zuschauer fragt es nicht. Kleist läßt seinen Hermann sagen: sein Land (vor der Teutoburger Schlacht) käme ihm wie „eingepackt in eine Kiste vor“:

„Um einen Wechsel könnt ich es verkaufen.“

Nun, die alten Germanen reisten sicher nicht mit gepackten Koffern; noch weniger kannten sie den Check-

und Wechselverkehr; aber Kleist wußte zu gut, was die unmittelbare Wirkung dem Dramatiker wert sei. Alles, was die Lebenswärme der Auftretenden steigert und sie dem Verständnis der Zuschauer näher rückt, ist im Drama berechtigt. Gerade der Berliner Dialekt ist in den „Quixows“ der willkommenste Stützpunkt für dasjenige geworden, was man früher bei dem Dichter so schmerzlich vermißte. Auch das Vorstellische: „Kerls, ihr müßt gute Preußen nicht bloß sein, sondern auch sind!“ klingt bei Röhne Finke an und ist als ein sehr glücklicher Griff zu bezeichnen. In alten Aufzeichnungen liegt dergleichen begraben, in volkstümlichen Dramen lebt es fort.

648. Theatralik. Die einzige Figur des Stückes, mit der man sich schlechterdings nicht befreunden kann, ist Konrad, der jüngere Quixow. Mit richtigem Instinkt hat der Dichter diese Figur als eine Folie für Dietrich entstehen lassen; leider hat er sie nicht mit gesundem Leben auszustatten vermocht. Sie erscheint wie eine ad hoc gestopfte Puppe, die gewisse Schlagworte und Ideen aus der Neuzeit in das Stück hineinbringen soll. Auch der Schluß, wenn der seinem Charakter treu bleibende Dietrich, der nichts von „Vaterland“ und „Landsmann“ wissen will und wieder mit den Pommern gemeinsame Sache gegen Brandenburg macht, Konrad ersticht und dann selber vom ältesten Knappen erstochen wird, — dieser Schluß ist zu gesucht und wirkt unwahr. Hätte nicht die Burg Friesack den unverbesserlichen Vertreter der alten Zeit unter ihren Trümmern begraben können, während sich Konrad mit seiner Agnes zu den Füßen des eben eindringenden Friedrich von Hohenzollern rettete? Das würde eine hübsche Allegorie ge-

geben haben, der abscheuliche Brudermord wäre vermieden worden, und der Verkünder einer neuen Epoche brauchte nicht bloß auf Leichen und Asche zu blicken. Die Dramen, in denen nur der Souffleur mit Mühe dem allgemeinen Gemekel entrinnt, sind nicht mehr zeitgemäß. Aber obschon Wildenbruch sonst zu den Dichtern gehört, die bessernd und feilend zu ihren Stoffen zurückkehren, und die Kritik in der Rüge jenes Schlusses ziemlich einstimmig war, ist er, dessen unwahre Theatralik niemanden zu täuschen vermag, dem Stück erhalten geblieben. Selbst Dramen von so unvergleichlich größeren poetischen Vorzügen wie „Emilia Galotti“ oder „Prinz Friedrich v. Hamburg“ franken in der Gunst der Zeiten, weil dem Groß der Zuschauer ein paar Züge „unwahrscheinlich“ oder nicht motiviert genug vorkommen, die winzig zu nennen sind, verglichen mit den groben Zumutungen, die Ernst v. Wildenbruch unserer Leichtgläubigkeit am Ende der „Quixows“ macht.

\* \* \*

### „Die Haubenlerche.“

649. Stoffwechsel. Dies Stück, September 1890 zum erstenmal am „Deutschen Theater“ zu Berlin aufgeführt, war, was man einen Wurf nennt, im besten Sinne sozial. Fast schien es, als ob der Dichter denselben Prozeß, den Schiller von „Kabale und Liebe“ zu „Wallenstein“ durchmachte, rückwärts durchlaufen wollte.

Daß deutsche Naturen vielfach so langsam reifen! Wer hätte nach all der überschwänglichen Rhetorik im „Menoniten“ und im „Neuen Gebot“ diese lebensfrische Reife, dieses Bedürfnis eines Anschmiegens an die Natur erwartet? „Die

Quixows“ waren ja bereits ein großer Fortschritt; aber wenn wirklich das Mißgeschick des (von der Berliner Zensur verbotenen) „Generalfeldobersten“ den Dichter auf diese Bahn gedrängt haben sollte, um uns eine ganz neue, nie an ihm vermutete Seite seiner Begabung zu enthüllen, so würde es wieder einmal wahr geworden sein, daß jede Wolke ihren silbernen Rand hat und daß auch das Schicksal, gegen das wir murren, uns mitunter nicht übel führt.

650. Die Handlung des Stückes spielt in der Umgegend von Berlin in einer Papierfabrik. Der alte Gegensatz von Borderhaus und Hinterhaus kehrt wieder. Lene, die Heldin, ist ein liebes, dralles Mädchen aus dem Volke. Sie ist früh auf, trillert bei der Arbeit und trägt ein kokettes Häubchen nach Hamburger Art, daher ihr Spitzname. Der Herr der Fabrik, ein schwerblütiger, leidenschaftlicher, von den besten Absichten beseelter Mann, verliebt sich in sie und will sie heiraten. Sie hat aber ihr Herz schon an einen Andern, einen prächtigen Jungen aus ihrem eigenen Stande, vergeben. Ein jüngerer Stiefbruder des Helden, ein großstädtischer Bummel mit der leichtfertigen Weltkenntnis, der geriebenen Lebensart, dem faulen Wit, mit aller frechen Genußsucht und materiellen Gesinnung dieser Mikroskopen der sozialen Frage ausgestattet, bildet zu dem Schwärmer die Folie und macht sich über den Schwerefalligen lustig. Mit jener Klugheit, die so billig ist, weiß er im voraus, wie die Sache verlaufen muß und hilft kräftig zum schlechten Ende nach. Es ist ein feines Wort Julianens, die ihren älteren Vetter heimlich liebt und der Entwicklung des Dramas mit blutendem Herzen zusieht: daß uns nichts so weh thut,

wie einem Menschen Recht geben zu müssen, den wir verachten.

**651. Der Konflikt.** Die schiefe Stellung des Naturkinds in dem vornehmen Haus, in das sie als Verlobte durch die blinde Leidenschaft eines Idealisten geführt wurde, ist scharf beleuchtet und in manchen Einzelheiten vortrefflich charakterisiert. Lene hat den verhängnisvollen Schritt lediglich der Mutter wegen gethan, um der Kranken die notwendige Badereise zu ermöglichen. Doch wird sie vom Gedanken an die Zukunft mehr und mehr beschwert, und es gelingt Hermann, dem Stiefbruder, die Ahnungslose zum Davonlaufen zu bewegen, indem er ihr eine Wiedervereinigung mit ihrem Geliebten vorspiegelt. Der vierte Akt findet sie beim Morgen grauen auf Hermanns Zimmer. Der erste Frühzug soll sie nach Berlin entführen, wo der Schuft sie einmieten will. Glücklicherweise mißlingt der Anschlag, und das Stück schließt versöhnlich. Aber man muß es Wildenbruch hoch anrechnen, daß dies, wenn überhaupt ein Zugeständnis, so doch das einzige gewesen ist, das er bei der Schilderung der nächtlichen Scene dem Publikum gemacht hat. Hoch anzurechnen einmal im Interesse der Lebenswahrheit und des dichterischen Wertes an sich, zweitens, weil den „Allerneuesten“ diese Beschämung wohl zu gönnen war. Ja, es klang fast wie eine Herausforderung aus dem vierten Akt, als ob der Dichter hätte sagen wollen: es schien uns verrufenen Idealisten bisher nicht interessant genug, dergleichen zu behandeln, aber da ihr fortwährend schreit, daß ihr allein es könnt, so betrachtet gefälligst diesen Gegenbeweis.

**652. Die nächtliche Scene** ist dumpf und unheimlich, aber es fehlt ihr nicht jener verklärende,

künstlerische Schleier, dessen Mangel an den aufdringlich nackten Lieferungen unsrer damaligen dramatischen Photographen so sehr verletzete. Zwar haben manche dem Dichter das rohe Gelächter vorgeworfen, mit dem diese oder jene Einzelheit von einigen Lebegerden des hintersten Parketts begrüßt wurde, die augenscheinlich ihr eigenes, so reichhaltiges und nütziges Wirken dort auf der Bühne wieder fanden. Aber diese Fröhlichkeit dürfte doch vielleicht einmal verstummen, denn „Die Haubenlerche“ trillert einem neuen Tag entgegen. Ist er angebrochen, dann wird auch die Selbstachtung sich wieder geregt haben, die der Dichter so peinlich in unsern niederen Ständen vermißt, und in dem Maß, als sie wächst, werden Frechheit und Hochmut auf der andern Seite sich einschränken müssen. Freilich werden weibliche Trägheit, Bußsucht, Raschhaftigkeit und Leichtsinns niemals aufhören, weit mehr als bloße materielle Not dem Laster Rekruten zuzuführen. Doch bleibt es ein Verdienst solcher Stücke, wie Sudermanns „Ehre“, Anzengrubers „Viertes Gebot“ oder Ernst v. Wildenbruchs „Haubenlerche“, das uralte Privileg der höheren Stände auf die weibliche Verkommenheit der untern Volksklassen in scharfe Beleuchtung gerückt und zu einer ungünstigen Nachprüfung gebracht zu haben.

**653. Ein alter Berliner.** Was die technische Seite anlangt, so ist der dramatische Pulsschlag unsres Stückes zwar nicht übertoll, aber immerhin kräftig genug, um die Teilnahme an keiner Stelle erkalten zu lassen. Auch die breit ausgeführten, behaglichen Auftritte im Hinterhaus werden uns nirgends zu viel. Eine höchst gelungene Figur ist der mißvergnügte Onkel Ale, der die Lappen und Lumpen

der Papierfabrik unter sich hat, der richtige, verschmückte, superkluge, krittellige, schadenfrohe Spreethener alten Schlages, ein echtes Meisterstück Berliner Humors, jedem unvergeßlich, der ihn durch Georg Engels dargestellt sah.

\* \* \*

Hans von Hopfen:

### „Herenfang.“

654. **Antipoden.** Riemlich gleichzeitig mit der „Familie Selide“ erschien in Berlin im Frühjahr 1890 der „Herenfang“ Hans v. Hopfens als natürliche und willkommene Reaktion. Dort eine aschgraue, widerwärtige, trostlose Wirklichkeit, ein menschlicher Sumpf in stagnierender Fäulnis, — hier ein gewolltes Phantasiestück, das sich seine eigenen Gesetze des Daseins erschuf; dort ein abgerissener Alltagsjargon, der keinen gesunden Satz fertig brachte, ein ewiges Piccicato, das an unsern Hörnerven zupfte und durch seine Unklarheit, seinen Aufenthalt, sein Hinausschieben des Wesentlichen zu peinlicher Ungeduld reizte, — hier eine meisterliche Beherrschung der Goethischen Dichtersprache, wie sie im „Faust“ uns überliefert wurde; dort die breite Schilderung von Zuständen, — hier eine geistreich ersonnene Fabel mit packenden Wendungen; dort trotz der Präntion eines treuen Abklatschens von Vorhandenem solche verbrauchte altmodische, die Illusion sofort aufhebende technische Hilfsmittel wie das Tagebuch, dem die Sentimentale ihre Geheimnisse anvertraut, jenes Tagebuch, das im Leben immer so sorgfältig verschlossen, doch in den schlechtesten deutschen Lustspielen liegen gelassen und zufällig gefunden wird, damit unzarte Jünglinge, die ganz wie ihre Schöpfer mehr Kinder

als Erfinder sind, bedauernswerte Mädchen ins Gedränge bringen, — hier eine trotz aller phantastischen Laune glänzend gelungene Täuschung.

655. **Eine dichterische That.** Der „Herenfang“, urwüchsiger derber Poetenlust am Fabulieren entsprungen, war als ein kräftiger Protest gegen die damals aufkommende Sucht gemeint: alles und jedes auf der Bühne haarklein vorzeigen zu wollen, die rein mechanische Fähigkeit des genauen Hinsehens und Aneinanderreihens an Stelle der dichterischen Fähigkeit des Ueberblickes und künstlerischen Aufbaues zu setzen, während die Langeweile, als der Natur entsprechend, mehr und mehr sich auf der Bühne sollte breit machen dürfen. Da lieferte Hopfen den für alle eingeschworenen Naturalisten höchst unwillkommenen Beweis, daß die nachschaffende Einbildungskraft im Zuschauer noch immer nicht erlosch und der Dichter auch in deutschen Theatern immer noch reden dürfe, wenn er nur wirklich einer sei. Hopfen versuchte nach der Weise Shakespeares, der auch in seinen Komödien sich eine Phantasiwelt aufbaute, mit durcheinander gewirbelten Zeitaltern, Floren und Faunen, weil er sich getraute: diese Verstöße gegen die Wirklichkeit jederzeit durch seine Offenbarungen ausgiebiger Menschenkenntnis und den Realismus der Herzenskunde wettmachen zu können. So saß auch diesmal das Publikum mit glücklichen Gesichtern und verhaltenem Atem festgebaut und gläubig vor den übermütigen Situationen voll fecker Satire im Laboratorium eines Zauberers und tauschte bald dem faustischen Drang ins Uebersinnliche, bald dem Seufzer eines verliebten Mädchens, das sich in der stillen Kammer vergebens nach dem Herumtreiber sehnt, um

ihn schließlich doch noch in Gnaden anzunehmen, denn

„... Es heißt im Volke, so ein  
Kenner,  
Der mit dem Teufel schon zu  
Nacht gespeist,  
Gab oft den besten aller Ehe-  
männer.“

**656. Eine Täuschung.** Die Sage geht, daß kundige Schauspieler, die ja bekanntlich Bühnenstücke nach ganz eigenen Gesetzen, ohne sonderliche Treffsicherheit beurteilen, bei der Erstaufführung am „Berliner Theater“ mit gespannten Gesichtern hinter den Kulissen darauf gelauert hätten, daß an einer bestimmten Stelle das Ganze umwerfen und ein vernichtender Lärm im Publikum beginnen müsse: wenn nämlich die beiden in der Walpurgisnacht beim Ritt nach dem Bloßberg an den Silberfäden des Schornsteins verfixten und eingefangenen jungen Hexen, das unschuldig-lüsterne Nonnchen und die schon mit allen Wassern gewaschene schöne Bankiersfrau beim Morgengrauen nach verlegter Rückkehr sich in zwei alte greuliche Betteln verwandeln und ihren Zank beginnen. Ein köstlicher Einfall war es, der den Erfolg durchschlagend machte! Das Publikum, als derart der Spieß umgedreht wurde, jubelte in seiner Schadenfreude hell auf, und wenn die fahle, welke Nonne schmollte: „Ich weiß noch immer nicht, was Liebe sei!“ wurde die Komik grauig und unwiderstehlich.

**657. Ein Bannerträger.** Alles, was in jenen kritischen Theaterzeiten nach Frische, nach Redheit, kurz nach Dichtern lechzte, die noch den Mut ihrer Eigenart und den Glauben an ihre Kunst hätten, atmete damals auf. Der „Herenfang“ war ein Signal, ein Weckruf an alle Getreuen, den Mut nicht sinken zu

lassen. Wenn viel später Ludwig Fulda mit seinem „Talisman“, Hauptmann mit der „Versunkenen Glocke“, Sudermann mit seinem „Ewig Männlichen“ ins Land der fabulierenden Verkunst abschwenkten: Hans v. Hopfen hat ihnen die Fahne vorangetragen. Sein ebenso witziges als formschönes Zauberstück gehört in den Juwelenschrant der deutschen Litteratur, und kein vornehmer Theater sollte versäumen, sich diesen Schmuck von Zeit zu Zeit anzulegen. Es wird, indem es eine Pflicht schuldiger Dankbarkeit erfüllt und das Publikum erzieht, niemals verfehlen, seinem eigenen Vorteil damit zu dienen.

\* \* \*

Hermann Sudermann:

„Die Ehre.“

**658. Französische und deutsche Dramatik.** Der Grund für die Beliebtheit französischer Stücke auf deutschen Bühnen und für ihre höhere Theaterwertigkeit an sich ist früher einmal darin gesucht worden, daß die Franzosen an das glaubten, was sie schrieben, während das bei unsern Dramatikern nicht der Fall sei. Diese Erklärung dreht die Dinge nicht gerade um und um, aber sie verwechselt eine bloße Folge mit der Ursache. Warum glaubten die französischen Autoren an das, was sie schrieben? Weil sie wirkliches, vorhandenes Leben nachahmten; weil die Konflikte, die sie abschilderten, das Publikum von Paris tatsächlich interessierten; weil das, wovon überall in den Salons und Cafés die Rede war, durch die Behandlung eines Dramatikers auf der Bühne eine willkommene Beleuchtung erhielt. Diese Vorbedingung einer nachhaltigen Wirkung hatte den deutschen Stücken der 70er

und 80er Jahre gefehlt. Venedig noch hatte ihr auf seine Art entsprechen können. Er schilderte die deutsche Hausbackenheit so wie sie war, und jedermann verstand ihn, weil sich bei uns bis in die höchsten gräflichen und fürstlichen Häuser hinein das Familienleben schlicht bürgerlich erhalten hatte. Das änderte sich mit der Gründung des Norddeutschen Bundes und dem Aufblühen einer großen Reichshauptstadt. Die Dramatiker verloren den Boden unter ihren Füßen; sie waren in Verlegenheit. Gewiß, man sah französische Ehebruchstücke, aber etwa so, wie man die Bestien einer Menagerie hinter den Stäben ihrer Käfige betrachtet. Dergleichen kam ja in Deutschland gar nicht vor!! Man durfte das dreist behaupten, weil es zum mindesten, gleich andern sozialen Konflikten, nicht typisch war. Eben deshalb aber fanden unsre Komödiendichter keine breiten, allgemein verständlichen Motive und begannen die alten Schablonen in immer neuen Verkleidungen durcheinander zu schieben. Süßliche Backfische, mehr oder minder schlagfertige Witwen, der Ueberleutnant in bengalischer Beleuchtung, das Deklamieren Goethischer Gedichte, allerlei Musikeffekte, das waren fast unerläßliche Bestandteile eines deutschen Lustspiels geworden. Wer Jahr für Jahr die Sandwüste dieser Novitäten am Königl. Schauspielhause von Berlin zu durchwatzen hatte, wird sich der fürchterlichen Zeiten der „Märchentante“ mit Schauern erinnern. Unsre erste vaterländische Bühne war ästhetisch damals derartig heruntergekommen, daß gebildete Menschen sich vor einander schämten, wenn sie sich dort antrafen. Aber es war ein Irrtum anzunehmen, daß wenn Franzosen ein ähnliches Zeug verdichtet hätten,

sie imstande gewesen sein würden, daran zu glauben. Der Unterschied lag allein darin, daß sie so glücklich waren, ein differenziertes soziales Leben mit typischen Erscheinungen und häufig wiederkehrenden Problemen, besonders seit dem Hineinwachsen der reichgewordenen Bourgeoisie in das Faubourg St. Germain belauschen zu dürfen, während in Deutschland an der außerordentlich langsamen Umbildung des sozialen Körpers kein Blick sich zu schärfen vermochte.

**659. Oskar Blumenthal.** Nun kamen ein paar gewandte Litteraten, die Wit und Einfälle hatten und doch nicht wußten: wohin damit? auf die Idee, den Berlinern einzubilden, sie hätten längst das, was der Engländer „society“ nennt: eine gegliederte gesellschaftliche Hierarchie mit einer viel beachteten Centralstelle von großem Einfluß in litterarischen und künstlerischen Dingen. So entstand eine Reihe ganz unterhaltlicher Komödien mit einer Unmenge von deutschen Grafen und Baronen, die in Wirklichkeit keinen Tropfen blauen Blutes führten, und mit der Schilderung von Manieren, die nur in gewissen Teilen des Tiergartenviertels heimisch waren. Die deutschen Mädchen, die hier auftraten, mochten noch hingehen; aber wenn im „Schwarzen Schleier“ der junge Mann, der immer „zufällig Zeit hatte“, vor Gericht mit seinen Quarten und Terzen zu renommieren anfang, so konnte dem Eingeweihten himmelangst werden.

**660. „Neue Bahnen.“** Man ließ sich eine Zeit lang täuschen, etwa 1883—88; denn in der That wirkten die Blumenthalschen Stücke wie eine Erfrischung auf Leute, die von Günther, Gensichen, Girndt herkamen. Aber die Kritik hatte sofort gemerkt: auch das war kein

deutsches Leben. Daher dieses Aufatmen, dieser jauchzende Beifall, diese nachhaltige Wirkung, als endlich einer der Unsrigen es wagte, Zeitgenössisches in fesselnder Weise darzustellen und nicht bloß einzelne Menschen, sondern ganze Klassen in einem leidenschaftlichen, warmherzig angeschauten Konflikt gegenüberzustellen. Die Fiktion: Deutschland sei ein wahres Muster von Reinheit, das deutsche Familienleben ganz ohne Sünde, die deutsche Gesellschaft gleich der guten Frau, von der niemand spricht, ganz ohne Stoff für den Dramatiker, war gewichen. Man ahnte dunkel: alles war anders geworden als früher. „Die Ehre“ machte ihr Glück beim weiblichen Publikum hauptsächlich aus dem einen Grunde, weil solche Worte wie „Verhältnis“ und andere Dinge, die bisher immer niedergetuschelt worden waren, zum erstenmal von der deutschen Bühne her mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit, die man Kühnheit nennen konnte, ausgesprochen wurden. Sehen wir uns den behandelten Stoff einmal näher an.

**661. Die Handlung.** Ein Sohn kehrt nach erfolgreich im Ausland verlebten Jahren in die Heimat zurück. Er hat sich neunmal gehäutet, wie sein weltweiser Freund behauptet. Die Seinen reden eine andre Sprache als er. Sie fühlen, sie denken, sie leben anders. Er beginnt zu argwöhnen, daß seine herangeblühte Lieblingschwester ein Opfer des Sprößlings aus dem Borderhaus, des jungen Kurt Mühlings, geworden sei, und dieser Argwohn bestätigt sich. Da der Heimgekehrte bisher in den Mühlings seine Wohlthäter sah, die ihn gut erziehen ließen, und für die auch er wieder im fernen Indien sein Bestes that, da er zudem die Tochter dieses Hauses liebt, so ergiebt sich eine ganze Reihe von

spannenden Auftritten, von ergreifenden Seelenkämpfen. Die Höhe erreicht das Stück im dritten Akt, wenn der alte Kommerzienrat im Hinterhaus erscheint, um die Angehörigen seines „Kommiß“, der schon an Genugthuung und an eine Heirat seiner Schwester mit dem Verführer dachte, mit vierzigtausend Mark abzufinden. Die armen Leute widerstehen der Versuchung nicht, nein, sie geraten gar nicht in Versuchung. Daß eine so ungeheure Summe von ihnen sofort genommen werden müsse, ist so selbstverständlich, daß alle Hände zitternd sich nach dem Schmuckgeld ausstrecken und Alma, die liebliche Sünderin, eben noch auf dem Wege, zum Aschenbrödel degradiert zu werden, wieder als Stolz der Familie dasteht. Robert kommt nichts ahnend dazu, bäumt sich gegen den Handel auf und wird schließlich vom Schwager zur Thür hinausgewiesen, von den Seinen verstoßen. Der vierte Akt entschädigt ihn dann.

**662. Tendenz.** Die Durchseuchung unserer Arbeiterbevölkerung mit Lüsternheit, losen Anschauungen, Geldgier und Genußsucht, angesichts des Luxus der Reichen, infolge der Verführung durch ihr Gold, infolge der tausend verwirrenden Eindrücke, die die Einbildungskraft im bunten großstädtischen Treiben empfängt, die Stumpfheit dieser Armen, ihre geringe Widerstandskraft sind meisterlich zur Anschauung gebracht. Die alte Frau Heinecke, eine herzensgute Frau, war gewiß vom besten Schlag und niemals die Wege gegangen, auf denen wir Alma, die talentvolle Tochter, ganz unbefangen spazieren sehen. Eine tiefe Wehmut ergreift uns angesichts der ganzen Wirtschaft. Das ist nun Fleisch von unserem Fleisch, dies das Schicksal, dem so viele Handwerker und kleinen Leute uner-

bittlich entgegengezogen werden. In der Enge der Landstädte und Dörfer übt der gegenseitige Neid wohl die beste Aufsicht und ausreichenden Zwang, ist die Sitte strenger schon aus Mangel an Versuchung. Aber welch eine Germania würde Tacitus heute schreiben, wenn er unser Berliner, Hamburger, Leipziger Proletariat beobachtete? So lange glückgehärtete Mühling's in den Vorderhäusern sitzen, um in der Selbstachtung Nermerer halb eine Frechheit und halb eine Lächerlichkeit zu sehen, werden Politik und Wissenschaft vergebens sich abmühen. Sobald jedoch Stücke geschrieben werden wie dies, Stücke, die mit ihrem weiten Nachhall den Volkswirten erst das Publikum zusammenrufen, wird zum mindesten unsre Litteratur von dem Vorwurf freigesprochen werden müssen, daß Ihrige nicht gethan zu haben, um das Unheil abzuwenden.

**663. Trast und Fallstaff.** Sehr viel weniger als mit der sozialen Tendenz können wir uns mit der nebenherlaufenden ethischen befrenden, die dem Stück den Titel gab. Bekanntlich hatte schon einmal und gleich der größte Dramatiker aller Zeiten sich über das Kapitel von der Ehre geäußert: in Shakespeares „Heinrich IV“ nehmen sämtliche Hauptpersonen eine besondere Stellung zu ihr ein. Der König pflegt in ihr den politischen Nutzen persönlicher Würde, Percy Heißsporn liebt sie leidenschaftlich um des Ruhmes willen und möchte die ertränkte, „wo nie das Senkblei bis zum Boden reichte,“ an den Loden heraufziehen. Prinz Heinrich, der geniale Realist, sieht im Begriff der Ehre vor allem den Gegensatz zum Schein, den er verachtet; Fallstaff allein übt seinen Witz an ihr. „Kann Ehre ein Bein ansetzen. Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den

Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein. Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Wort Ehre? Was ist diese Ehre? Luft. Eine feine Rechnung! Wer hat sie? Er, der Mittwoch's starb. Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Ist sie also nicht fühlbar? Für die Toten nicht. Aber lebt sie nicht etwa mit den Lebenden? Nein. Warum nicht? Die Verleumdung giebt es nicht zu. Ich mag sie also nicht. Ehre ist nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge, und so endigt mein Katechismus.“

**664. Dramatisches Doppeltsehen.** Diesem Katechismus läßt Sudermann seinen Grafen Trast, den Exoffizier, den wegen Spielschulden geflohenen Deklassierten und jetzigen Kaffeekönig, einige sehr pikante Sachen hinzufügen, ohne daß er uns doch eine andre Ueberzeugung beibrächte, als die von seinem feinen Verständnis für die Bedürfnisse des zeitweiligen Publikums. Sehr charakteristisch, daß gleich bei seinem ersten Auftreten der Dichter diese Gabe des doppelten Gesichtes bewies: einmal die Dinge so anzuschauen, wie sie wirklich sind, und zweitens so, wie sie das Publikum dargestellt haben möchte. Er hatte selbst sehr wahrscheinlich nicht ganz die Ansichten über Ehre, die er seinen Grafen äußern ließ, aber er wußte genau, was die in Geschmacksachen einflußreichsten Berliner bei der immer erlaubten und verdienstlichen Nachprüfung eines solchen Themas am liebsten vernehmen würden. Auch ist es unrichtig, daß die größten Dichter stets ihre wahre Meinung sagten; ja fast von jedem ist es bekannt, was er gelegentlich für sich behielt, weil er wußte, daß man ihn nicht anhören würde. Goethe ließ den Stoff des „Julius Cäsar“ einfach





fallen, da das damalige tyrannen-fressende Publikum seinen Helden in einer andern als ungünstigen Beleuchtung einfach nicht ertragen haben würde. Der freimütige und stolze Lessing verlegte die Handlung seiner „Emilia Galotti“ an den fernen Hof von Guastalla, und Schiller gab das Epos vom großen Preußenkönig auf, weil er vor der „Riesenarbeit der Idealisierung“ zurückscheute. Andererseits wird die Gabe, das herauszupoltern, um was sich niemand kümmert, das sichere Erbteil der Unfähigsten bleiben und die Kunst, durch Konzessionen an den herrschenden Geschmack gewisse Ueberzeugungen und Satiren als Konterbande einzuschmuggeln, Dichtern von mittlerem Wuchs nur zu gönnen sein. Die Seitenhiebe aufs Vorderhaus steckten die Berliner bei jener denkwürdigen Premiere ein, weil Trast sie durch sein auffchneiderisches: „Es giebt gar keine Ehre“ entzündete. Nur wenn er schließlich Falstaff zum Troß an Stelle der Ehre die Pflicht setzen will, hat er einen schwerwiegenden Einwand wohl ganz übersehen: stets herrscht dort, wo über die „sogenannte Ehre“ nur Witz gerissen werden, auch die laxeste Pflichtauffassung. Diesen Kreisen ist der Ehrbegriff unbequem, weil er die Aufrechnung aller Lebensbeziehungen in Geld verhindert. Geld ist da, so reichlich, daß man sich als weltbeherrschend fühlen könnte, wenn nur der dumme Ehrbegriff nicht so viel arme Teufel gesellschaftsfähig und so viel Millionäre anrühmig machte. Und die Geschäfte dieser Leute hat Sudermann besorgt, zum Schaden des Volkes, dem er sein Blut, dem er seine dichterischen Instinkte verdankt, und für das er, — in seinen meist bedrängten Schichten, — in demselben Stück so warm eintritt.

665. „Drüben.“ Auch ohne

diesen Widerspruch merkt man übrigens, daß Graf Trast-Saarberg, litterarisch am besten ausgestattet, doch die am wenigsten glaubhafte Figur ist. Das Lampenlicht macht dergleichen mitunter unbequem deutlich. Graf Trast ist ausgeflügelt, er lebt nicht. Der „Atlantic garden“ in Newyork fällt Einem ein, wo man fast ausschließlich von europäischen Offizieren bedient wird. Manche fahren wohl auch „drüben“ als Pferdebahnkutscher, spalten Holz oder dergleichen. Die allermeisten aber schießen sich nachträglich tot, wenn sie es gleich dem Grafen Trast in der Heimat unterlassen hatten. Wer einmal recht an seine Ehre geglaubt hat, ist gebrochen, so bald er sie verlor. Und Kaffeekönige sollten aus solchem Holz geschnitten werden, heute, wenn selbst in Indien und Amerika die Vergangenheit eines jeden ruckbar und einer besseren Laufbahn hinderlich wird?

666. Facit. Bei der Erstaufführung am Lessingtheater im November 1889 wurde der idealistische Robert so gespielt, als ob er das Hinterhaus nie verlassen hätte, doch würde ein vornehmer Künstler unwahrscheinlicher gewesen sein. Das etwas gewaltthätige und unreife Pathos des Darstellers paßte ganz gut zu einem Helden, der des Mentors noch so sehr bedarf und gleich dem Anton in „Soll und Haben“ seinen Mentor auch bei sich hat. Höchst gelungen wirkten die Freunde Kurts, junge Berliner Prozen, schneidig und lächerlich. Die reiche satirische Ader des Autors hatte diese Puppen versorgt. Immerhin giebt es Charakterzüge der „goldenen Jugend“, die noch viel herausfordernder und lächerlicher sind als die verspotteten.

Alles in allem: eine gelungene Kraftprobe; ein glücklicher Griff,

eine gewandte Technik; Stilloses und Nachgemachtes neben prächtig Angeschautem und von dichterischem Humor Verklärtem.

\* \* \*

### „Sodoms Ende.“

667. **Paroli.** Nach dem durchschlagenden Erfolg der „Ehre“ war alle Welt aufs höchste gespannt, was Hermann Sudermann zunächst herausbringen würde. Die Wahl seines Stoffes kann nicht bezeichnender sein: das eben gewonnene günstige Vorurteil, die Möglichkeit, weithin gehört zu werden, setzte der Tapfere sofort mit voller Energie ein für eine herbe, ja vernichtende Satire auf den Teil der Berliner Gesellschaft, den er am genauesten kannte und in dessen Wirbeln er so manche kongeniale Natur wie seinen Freund, den noch heut vielgenannten jungen Märchendichter Walter Gottheil, hatte versinken sehen.

668. **Goethischer Prozeß.** Es war ein Akt der Selbstbefreiung, als er einen Schicksalsgenossen vor sich aufstellte und ihm alles gab außer der Kraft zum Widerstand und der eigenen Lauterkeit des Strebens. Sudermann wählte keinen Dichter, weil das Publikum einem zu Grunde gehenden Poeten mit jener lebenswürdigen Schadenfreude zuzusehen pflegt, wie irgend einem anmaßenden Wagehals, der über eine allzu dünne Eisdecke nach dem Lande der Freiheit, nach der Insel der Seligen pilgern will und unterwegs einbricht.

„Für jeden Pfennig auf unserm  
Sitz

Verlangen wir einen Geistesblik,  
Und ist die Rechnung nicht glatt  
und rund,

Den Kopf dir ab, du Lumpen-  
hund!“

singt Ludwig Fulda. Wer den Konflikt zwischen Talent und Welt darstellen will, nimmt sich heut lieber einen Bildhauer, einen Musiker, oder auch einen Maler wie Hans v. Hopfen in seinem „Robert Leichtfuß“ und Hermann Sudermann in „Sodoms Ende“.

669. **Ein Verhältnis.** Willy Janikow, der Held des Dramas, war der Liebling seines Meisters, der Stolz seiner Freunde, und ist beim Beginn des Stückes der Slave einer schönen, aber kaltherzigen und sittenlosen Frau, einer „mangeuse d'hommes“, die das Gemüt, das Gewissen, das Talent, das ganze bessere Selbst eines Menschen aufzehrt, einer Frau, wie sie uns Duida oft genug in ihren Romanen aus dem high life mitsamt dem Strohmann von Gatten und allem innern wie äußeren Zubehör vorgeführt hat. Die Lust in den Gemächern dieser Frau ist giftig. Bismarck alles, was da gesprochen und geplant wird, ist leichtfertig und anstößig. Um es ganz wahrscheinlich zu machen, daß ein hochbegabter Künstler sich so lang in die Fesseln einer solchen Frau hat schlagen lassen, die besonders seinen „Genialitätstid“ ihm ausgetrieben zu haben sich berühmt, dazu hätte freilich etwas mehr Leidenschaft und dämonische Ueberlegenheit von ihrer Seite sichtbar werden müssen.

670. **Tragik.** Zu der Häuslichkeit von Frau Adah bildet die Familie der Eltern des Malers das Gegenstück. Hier ist der Dichter wieder ganz in seinem eigensten Element. Da ist jede Figur ein Original, hundert feine Züge verklären gemütvoll und humoristisch Leben und Treiben. Ein herziges Kind, eben aufgeblüht, schlüpft herein, das „Sonnenscheinchen“ des Hauses, von allem Duft der Poesie umwoben. Der verbummelte Maler,

der ab und zu nach Hause kommt, um sich auszuschlafen, und abends wieder in den Strudel der Gesellschaft hinauszieht, die abergläubische Verehrung aller Seinigen für seine längst gebrochene Kraft, ihr Vertrauen in seine längst zerstörte Zukunft ergeben Kontraste von großer und in der That tragischer Wirkung. Sie findet ihren Höhepunkt am Ende des zweiten Aktes, wenn im Helden, der leider kein Held ist, das böse Verlangen nach dem holden Kinde aufsteigt, das wie zu einem Halbgott zu ihm emporblickt und das er an sich zieht, just als er für seinen Freund den Freierwerber bei ihr machen sollte. Am Ende des dritten, beim Morgen grauen heimgekehrt, halb trunken und im Fieberwahn eitle Worte fallend, mit denen man seine Eigenliebe gereizt hat, taumelt er in das Schlafgemach der Armensten, während nebenan der Betrogene eine Lobrede auf den Zerstörer seines Lebensglückes memoriert. „Neue Bahnen, meine Herren! . . .“

**671. Umkehr.** Bis hierher blieb die Gunst des Publikums dem Dichter treu, stand man im Bann einer durchaus ernstesten und bedeutenden Leistung. Leider schwächt sich die Wirkung in den nächsten beiden Akten ab. Vor allem der Maler wird uns zuwider. Hat man willig seinen Großsprechereien und den Aussagen seiner Freunde geglaubt, so verlangt man doch endlich etwas Bedeutendes und Persönliches von ihm. Aber gerade wo man es am meisten verlangt, versagt er es uns. Hätte er nur irgend einen verjöhnenden Zug, zeigte er eine Spur aufrichtiger Reue, machte er einen einzigen ernsthaften Versuch der Rückkehr zur Arbeit, sähen wir ihn mehr gezogen, als kopfüber sich stürzend, sähen wir ihn seiner Schuld erliegen, just wenn er sich wieder

Anspruch auf unsere Teilnahme errungen hätte, ja wäre er nur gegen irgend jemanden freundschaftlich und herzlich, wir würden ihm immer noch folgen. Aber er ist und bleibt vom Scheitel bis zur Sohle ein vollendeter „Ekel“, und auch die in ihm ausbrechende Schwindsucht kann uns nicht mehr rühren. Seine Werbung um die Hand Kittys, der reichen Nichte seiner Mätresse, macht uns nicht hoffen, sondern fürchten, daß diese „demi-vierge“, die mit ihrem unangefressenen guten Kern immer noch hundertmal zu schade für den Lumpen ist, ihn nimmt, — und sie thut es.

**672. Unterlassungen.** Tastet man sich an diesen Einwänden zurück zum Anfang des Stückes, so findet man seinen Kardinalfehler: der Held entwickelt sich nicht nach abwärts, er ist fertig schon beim Beginn. Wie aber auf der Bühne nicht das interessiert, was ein Verbrecher treibt, sondern wie ein Mensch zum Verbrecher wird, so hätte sich auch Sudermann die große Wirkung nicht entgehen lassen dürfen, seinen Maler immer noch in dem Glauben, daß er nur zu wollen brauche, von Stufe zu Stufe hinab zu führen. Sein Zusammenbruch bei dem trostlosen, ihn plötzlich überkommenden Gefühl, daß es nicht mehr gehe, während der aufflackernde Schaffenstrieb ihn foltert, das würde die richtige tragische Vergeltung seiner Schuld gewesen sein. Statt dessen hören wir Willy schon bei seinem Eintritt klagen: „Ich habe was gekonnt . . . Reden wir nicht darüber,“ und seine dazwischen laufenden Prahlereien widern uns an wie bewußte Lügen.

So hatte man im ganzen den Eindruck, daß das Stück zu früh herausgebracht worden sei. Der Dichter scheint ja im Lauf der Jahre zu seinem Werk zurückgekehrt

zu sein, denn die vierzehnte Buchausgabe läßt manche Mängel nicht mehr erkennen, die bei der Erstausführung störten. Nur die „scène à faire“, die wichtigste, die den Helden im ersten oder zweiten Akt einmal recht auf der Höhe zeigen sollte, hat er nicht nachgeholt. Trotzdem bleibt soviel Positives und Mächtiges übrig — die Idee an sich, eine ganze Reihe eigenartiger, vortrefflich angeschauter Figuren, unter denen besonders auch der verbummelte Lyriker typisch ist, die dramatische Kraft gewisser Szenen, die Lebensstreue in der Häuslichkeit der alten Janikows, der vielfach gewandte und geistreiche Dialog, endlich die herbe körnige Wahrheit im Munde Professor Niemanns, — daß „Sodom's Ende“ verdiente, wenn nicht dem Spielplan der Provinzialbühnen, für die das Stück sich wenig eignet, wohl aber der Litteratur erhalten zu bleiben. „Ich sag dir: das Laster hat einen minimalen Bildungswert“, das ist so ein goldenes Wort von vielen.

\* \* \*

### „Johannisfeuer.“

673. Litauen. Mit diesem interessanten Schauspiel wendet der Dichter sich energisch der Aufgabe zu, die ihm am besten liegt und seine reichsten Kräfte weckt: der breiten Ausmalung des Lokalkolorites seiner ostpreussischen Heimat. Wie Turgenjess immer wieder von seinem Paris aus die russischen Birkenwälder, Tristen, Saaten und Steppen aufsuchte, weil ihm poetische Bilder, menschliche Züge ohne Zahl zur Verfügung standen, sobald seine Gestalten den Erdgeruch der heimischen Scholle veratmeten, so scheint auch Sudermann zu wachsen, sich freudiger und sicherer zu fühlen, sobald er künstlerisch ostpreussischen

Grund betritt. Hier schöpft er ganz aus dem Vollen, und soweit er ostpreussisch bleibt, ist an seinem jüngsten Werk nichts Unvollkommenes. Die fastige, breitspurige Figur des Gutsbesizers, wie er dort noch gedeiht, mit dieser Mischung aus Brutalität und Herzensgüte, tiefes Gefühl hinter einer oft maßlos derben Sprache verbergend, doch Herr auf seinem Hof wie ein Kapitän auf seinem Schiff, — wie lebt sie vor uns in jeder Wendung! Alles, was sich diesem alten Vogelreuter angliedert, der Inspektor, die Mamsell, der Hilfsprediger, sind aus Einem Guß. Man muß vielleicht selber Ostpreuße (spr. Ostpreiße) sein, um die Treue dieser Lokaltöne zu würdigen. Aber weil Regungen, Aeußerungen, Handlungsweise jener Figuren der Natur selbst abgelaußt sind, wirken sie auch dort, wo man das Ostpreussische noch niemals hörte, und wenn der Hilfsprediger Hasske von seiner „Kuleerkneip“ anfängt, hat er stets die Lacher auf seiner Seite.

674. Marikke. In diesen Kreis von Menschen hat Sudermann ein Mädchen gestellt, richtiger ein Weibchen, mit allen Instinkten einer gezähmten Wildkatze, deren Natur darauf lauert, einmal auszubrechen. Man würde in früheren Zeiten Marikke wohl „dämonisch“ genannt haben. Das ist sie nicht eigentlich; dazu hat sie zu kleine Dimensionen. Sie würde vielleicht auch, eine Sainte-Nitouche, still und scheinheilig, arbeitsam und geduldig, sich weiter durchs Leben haben schuhriegeln lassen, wenn man sie nicht bis aufs Blut gereizt hätte. Der Dichter beladet sie mit der schwersten Aufgabe, die dem unter einander so neidischen Geschlechte zufallen kann: sie muß es mit ansehen, wie ihre gleichaltrige Gefährtin, die Tochter des Hauses, dessen Brot

sie ist, sich zur Vermählung rüstet, muß die Aussteuer nähen, muß das neue Heim einrichten, — und der Bräutigam ist der Mann, den sie heimlich liebt! Da erwachen die unterdrückten, die in schwerer Arbeit niedergehaltenen Bedürfnisse ihrer Weibnatur; die Wildkatze geht auf den Fang, und wenn sie am Ende des dritten Aktes mit einem Aufschrei der Lust Georg an den Hals fliegt, hat es den Anschein, als ob ein geschmeidiges Raubtier seine Pranken in das Fleisch einer Beute schlägt.

**675. Kühn oder gewagt?** Fragen wir uns an dieser Stelle nach dem eigentlichen Stoff, so finden wir mit einigem Staunen: ein Bräutigam begeht am Vorabend seiner standesamtlichen Trauung, der die Hochzeit andern Tages folgen soll, einen körperlichen Treubruch mit der Freundin seiner Braut, dem Pflegekind seiner Schwiegereltern, in deren Hause. Auch hier wiederum erscheint Sudermann beherrscht von der frankhaften Meinung, daß, je krasser der Inzest, desto interessanter der Stoff, desto bewundernswerter die „Kühnheit“ des Dichters sei, ihn zu behandeln. Selbstverständlich ist diese auch von vielen Andern geteilte Kunstanschauung nicht etwa ein Ausfluß besonderer Bosheit; sie ist lediglich die natürliche Reaktion auf die vorhergegangene verlogene Süßlichkeit der siebziger und achtziger Jahre, ein Erzeugnis des Trostes gegen die kunstfeindliche Brüderie, die neuerdings vom Parlament aus die Schaffenslust wirklicher Künstler polizeilich bevorzugen möchte. Die Aesthetik hat sich von jeher in solchen Wellenlinien bewegt: auf das banausische Puritanertum der Cromwellschen Dragoner, die überall im Lande die Theater schlossen, folgte die

lüderliche, jeder Beschreibung spottende Lustspiel-Poesie von Wycherley und Konforten unter dem zurückgekehrten Stuart Karl II, auf diese Schmutzereien wieder der Kampf des Geistlichen Collier zur Reinigung der Bühne, und so geht das mit den üblichen Uebertreibungen in dulce infinitum. Und doch haben, daß reinliche Stoffe mindestens ebenso interessant wie sexuelle sein können, hundert kraftvolle Dichter bewiesen. Sudermann mag sich durch Beharren auf seinem Prinzip vielleicht den Dant sämtlicher Weltdamen verdienen; daß er auch durch sein neuestes Werk die geheime, nach Vornänden gierige Feindschaft mächtiger Zeloten herausgefordert und geschürt hat, ist sicher. Zum Glück bleibt er Poet genug, uns die Brutalität seines Vornurfs durch sorgsame Motivierung zu verschleiern; ja es muß ausgesprochen werden, daß gerade hierin seine Arbeit ihre größte Stärke zeigt.

**676. Weltbejahung.** Es spricht aus der Beleuchtung der Seelenzustände in den Handelnden durch die draußen lodernden heidnischen Feuer der Johannisnacht ein tiefes, erbarmungsvolles Mitleid mit allen Verstoßenen und Enterbten, die die Tafel des Lebens nur decken helfen, damit Andre an ihr schmausen. Man hatte Marikke keine besondere Wohlthat erwiesen, als man ihr verfeinerte Bedürfnisse anerkannte, ohne ihr die Mittel zu gewähren, sie auch zu befriedigen. Herr und Magd geben dem armen Kinde ganz unverhohlen ihre abhängige Stellung zu fühlen. Sehr wohl könnte man sie sich in den Gassen irgend eines litauischen Dorfes denken, barfuß im Hemdchen mit den übrigen Dorfskindern herumjagend, im Wald, auf den Wiesen, am Bach unter ihresgleichen vollberechtigt. Jetzt

hat man sie zu einer bloßen Zuschauerin erzogen und, indem man ihren Appetit nach allen guten Dingen dieser Welt grausam schärft, ihr selbst das Gnadenbrot, das sie sich doch durch schwere Arbeit und allgemeine Nützlichkeit sauer verdienen muß, oft genug mit harter Hand, unter allerlei Demütigungen verabfolgt. Aber einmal im Jahr ist Freinacht, eine uralte Konzession an die menschliche Natur, die keinen ununterbrochenen Zwang verträgt. Einmal hat jedes Menschenkind seinen Karneval, es braucht sich nur entschließen, ihn mitzumachen. Marikke thut das, während hunderttausend andre, an deren Herzkammern zurückgeschobene Wünsche nicht minder heftig pochen, den Mut dazu nicht finden würden. Nur sie, die am Weg Aufgelesene, die Tochter einer diebischen Landstreicherin, wirft in einer heißen Stunde jene Skrupel von sich, und es fällt andern Tages die tiefste Replik des ganzen Stückes aus ihrem Munde: „Ganz arm kann ich nun nie mehr werden!“ Sie hat doch einmal wenigstens, wenn auch raubtiermäßig, von der Tafel des Lebens genossen. Kein Zweifel, daß Millionen ebenso sehnächtiger, aber nicht so wilder, frühzeitig gebrochener und verängstigter Mädchen sie aufrichtig um diesen Akt der Weltbejahung beneiden.

677. **Sühne.** Der Dichter läßt uns nicht darüber im Zweifel, daß diese kurze Freude von ihr mit einem langen Leben, vielleicht voller Not und Gefahr abzubüßen sein wird. Das Hochzeitsfest, die Trauung, die sie mitmachen wird, der Schmaus, dessen Gerichte sie bereiten hilft, wieviel Dolche werden sie in Marikkens Herz bohren! Ist jemand vereifert genug, der Armen auch jene eine Erinnerung

rauben zu wollen? Kaum. Sudermann erspart uns das Aeußerste, das, wenn man ihn und seine Begriffe von Kühnheit genauer kennt, sehr zu befürchten stand: daß die Sünderin munter und strupellos nach Art gewisser „moderner“ Seelen die Hand des guten Hilspredigers annehmen und ihre Verlobung beim Gläserklingen ausrufen lassen würde. Marikke ist nobel genug, diese Art von Versorgung auszuschlagen, und ihrem Dichter sei dafür gedankt. Dagegen ist es ihm weniger befriedigend gelungen, uns den Mitschuldigen plausibel zu machen. Dieser Georg v. Hartwig bleibt vielmehr die schwächste Figur des Stückes und geradezu gefährlich für dessen Erfolg: wo immer es gegeben wird, entfernen sich trotz des starken und anhaltenden Interesses, das die ersten drei Akte erregen, die Zuschauer mit einer gewissen Hast nach dem Fallen des Vorhanges.

678. **Ein Popanz.** Warum wirkt dieser Georg, und je länger desto mehr, so schwächlich? Einmal weil er nichts weiter als ein Schönredner ist. Er sonnt sich in dem schmeichelnden Gedanken einer Herrschnatur und läßt sich diese Qualität auch von Marikke bestätigen; aber trotz all seiner Posen und dicken Worte klappt er zusammen wie ein Taschenmesser, sobald der alte Vogelreuter die Stimme hebt. Man macht sich für einen Kampf auf Leben und Tod gefaßt, wenn die beiden aneinander geraten, — und der ganze Troß des angeblich so Steifnackigen schmilzt dahin vor einem einzigen Argument, das ihm noch dazu von einer ganz ähnlichen, vor zwölf Jahren spielenden Scene her bekannt sein mußte, und mit dessen bloßer Erwähnung Ohm Vogelreuter sich ins Unrecht setzt. Hätte

der Dichter es wenigstens vermieden, diese Thatsache, daß Vogelreuter die Ehrenscheine von Georgs Vater eingelöst hat, diesem schon vertraut sein zu lassen! So begreift man gar nicht, wie er bei der Natur des Alten gerade dies Argument nicht voraussehen, sich nicht darauf einrichten konnte, den plumpen Angriff mit einem à tempo-Hieb zu parieren und heimzuzahlen. Aber wie er gleich heulend niederbricht, um sich sentimental über die erfahrene Behandlung zu beklagen, so ist er auch Wachs in Marikens Hand. Sie macht mit ihm in der Johannisnacht, was sie will.

**679. Georg und Hjalmar.** Diese Scene ist vom Dichter auf Seiten der Verführerin mit großer Kunst geführt. Die leisen Schliche des Raubtieres, diese beiläufigen Wendungen, durch die Marikke den Gedanken an die Möglichkeit einer unerlaubten Vereinigung in die Phantasie des Tappischen wirft, wie sie bald retardiert, bald einen resoluten Schritt vorwärts thut, das ist meisterhaft gelungen. Aber wie steht er vor uns da, der auf alles hineinfällt und doch unentwegt das leere Stroh seiner schönen Redensarten drischt? Denn was das schlimmste ist: der Dichter hat ihn nicht ironisch gemeint, er hat an ihn geglaubt, wie Ibsen wunderlicher Weise an seinen Schaumschläger Johannes Rosmer glaubte. Und wie Hjalmar Ekdal das Ausweichen vor dem Selbstmord bei seinem Vater eine Feigheit und bei sich selbst einen heroischen Entschluß nennt, so prahlt auch Georg von Hartwig, es gebe „Kugeln genug“, um gleich darauf zu finden, daß zum Leben viel mehr Mut gehöre wie zum Sterben.

**680. Der Bruch im Stück.** Freilich stimmt es, daß die Liebe

zwischen Georg und Marikke nicht groß genug ist, um ein Festhalten aneinander und einen tragischen Untergang zu rechtfertigen. Georg ist so sehr erfüllt vom Bilde seiner Braut und dem Gedanken an sie, daß er Marikke dadurch erkaltet; und sie wieder will sich feig und heimlich nach Rakentart davon-schleichen; zum Teil ja, weil sie sehr richtig die weite Ueberlegenheit Ohm Vogelreuters in einem ernstesten Kampf zwischen den beiden Männern voraussieht. Man muß sich an die gänzliche Gleichgültigkeit erinnern, die Hans Rudorff an Trautens Seite für seine Braut an den Tag legt und bis zum Widerwillen gegen diese steigert, um zu ermessen, daß der Dichter des „Johannisfeuers“ in der That nicht berechtigt war, sein Liebespaar in einen gemeinsamen Tod zu senden. Aber es giebt in dem Stück eine Stelle, die wie ein Wegweiser nach der Tragödie hinzeigt und uns den Bruch aufdeckt, an dem der letzte Akt leidet. Es sind, sobald sie von der Kugel hört, Marikens Worte: „Ach, Schorsch, dann nimm mich mit!“ Es ist die Bitte Trautens an Hans, die Hartleben mit vollem künstlerischen Bewußtsein und stärkster Wirkung gewähren läßt. Im „Johannisfeuer“ wird man leider den Verdacht nicht ganz los, daß der Verfasser die Liebe seines Pärchens aus technischen Gründen verkleinert habe, nur um der Notwendigkeit zu entgehen, es tragisch enden zu lassen und dann vielleicht in den Fußstapfen der „Mutter Erde“ betroffen zu werden. Seine ganze diesmalige Technik beweist es, daß er des alten Spieles müde war. Spannung, straffe Führung, — welche Bagatellen! Jetzt wird mit Halbischen Stimmungen gearbeitet, mit Lichtreflexen und Reden bei

der Bowle. Es giebt lange Pausen, um — ungeachtet aller Huster, die die Geduld verlieren, — größere Naturtreue zu erzielen u. s. w. Daher auch der in chirurgischem Sinne „konservative“ Schluß. Der Dichter hat ja ein gutes Recht darauf, sein Kunstwerk für ein Experiment dranzugeben, und es fehlt auch keineswegs an Stimmen, die diese Neuerung als eine That begrüßten. Doch wird im Weiterbetreiben des Daseins, einschließlich Essens und Schlafens, wohl erst dann die eigentliche tragische Sühne gefunden werden, wenn Bulthaupt's Raim klassisch geworden ist, der seinen Bruder Abel aus Wohlwollen erschlägt, um ihm die Mühsal eben jenes Daseins fernerhin zu ersparen.

681. Eine Bagabondin. Abgesehen von dieser „neuen Bahn“, die Sudermann am Schluß gewandelt ist, muß der Erfolg seines Werkes, dem allerwegen das Publikum zuströmt, als vollauf berechtigt anerkannt werden. Allein schon die Figur des Hilfspredigers Hasske, den behaglichsten Humor ausströmend, verrät uns einen poetischen Schacht voll reifer Weltüberwindung und Menschenliebe, aus dem uns Hermann Sudermann noch manches Kleinod ans Licht fördern soll. Diejenigen, die Ostpreußen nicht kennen, haben die alte Weiskalene ein romantisches Requisit genannt, ein Gespenst ohne Fleisch und Blut. Sie ahnen ja gar nicht, wie treu dem Leben abgelauscht auch diese Gestalt war. Sie wandelt genau wie „Frau Sorge“ über jene weiten Heideflächen des dünnbevölkerten Grenzlandes, wo es noch wirkliche Strolche in Menge giebt und die Poesie der Bagabunden niemals aussterben kann.

\* \* \*

Max Halbe:

### „Jugend.“

682. Stimmung. Dieses 1893, bald nach den Kriegsjahren der Berliner „Freien Bühne“ wie ein Nachzügler auftretende Stück war eine große Ueberraschung besonders in Ansehung des Dichters: auch ihn, der mit seiner kleinemalerischen Kunst so viel echte Wirkungen zu erzielen verstand, hatte niemand angekündigt, er war in keinem der waschechten Naturalistenverbände, die sich selbst die Zukunft garantierten, großgezogen worden. Das letzte aller Theater, von dem man es hätte erwarten können, nahm sich seines Werkes an, und plötzlich stand er da neben Hauptmann und Sudermann. Die Handlung freilich in diesem „Liebesdrama“ — so nennt es Max Halbe — ist schwach entwickelt und gegen den Schluß hingewaltsam bis zum Gesuchten, bei den Haaren Herbeigezogenen. Dagegen hat es der Autor verstanden, durch hunderte von feinen, dem wirklichen Leben abgelauchten Einzelheiten das zu erzeugen, was man Stimmung nennt. Der von außen durch offene Fenster hereinströmende Frühling findet einen aufgelockerten Boden in der Seele eines eben herangeblühten Mädchens. Man versteht allmählich die tiefe Sehnsucht in dieser jungen Brust; man versteht es, daß der erste beste in ihren Gesichtskreis tretende junge Mann sofort auch ihr Schicksal wird.

683. Ein Protest. Insofern als Halbe die stets populäre Partei der Jugend nimmt und ihr unveräußerliches Recht auf Liebe proklamiert, hat er sich ein Verdienst erworben in einer Zeit, wenn der kräftigste und schönste Naturtrieb von neidischen Zeloten uns allen verefelt werden und nur noch in









einer Form gedacht werden soll, die ihn mit allem Schmutzigen, Verächtlichen, Verfolgungswerten zusammen auf die niedrigste Kulturstufe verweist. Insofern, als das Stück, in den Gestalten zweier Geistlicher, die vereiferte, von ach! so selbstischen Trieben bewegte Askese des Kaplans mit der milden, gütigen, warmherzigen und verzeihenden Läßlichkeit eines älteren Pfarrers, der Welt und Menschen genauer kennt, glücklich kontrastiert, ist der Partei der Duldung gegenüber allen herrischen Scheinheiligen ein Dienst erwiesen worden.

**684. Nachfolge.** Leider will das Stück weniger gesund anmuten, insoweit man sich die Jugend selbst als Publikum denkt. In unkritischen jungen Augen wird ein verzeihlicher Fehltritt leicht zum verherrlichten Laster, und dieses frühe Verweisen an den Genuß ist ebenso überflüssig wie schädlich in einem Lande, wo die Tertianer ohnehin schon über Pflicht und Fleiß hinweg materielle Lebensfreuden zu suchen gewohnt sind. Die Freuden der Jugend sollten in frohem Muskelgefühl, in stetigem Anwachsenlassen und Ueben der Kräfte bestehen, soll sie nicht verausgabt und lotterig in eine Mannbarkeit eintreten, die keine ist. Insofern wird die Hygiene ganz besondere Anstrengungen zu machen haben, um der ansteckenden und zerfetzenden Wirkung solcher Liebesdramen auf die Phantasie der Jugend die Wage zu halten.

**685. Realismus.** Gleichwohl kann dieser hygienische Einwand dem poetischen Wert des Stückes nichts wegnehmen. Der Mißbrauch mit symbolischen Naturerscheinungen stört in der „Jugend“ weniger als in andern halbischen Stücken, und es erfreut fast durchweg jene „volle sichere Gegenwart“, die alles Gesprochene so natürlich erscheinen

läßt, daß der Kenner nichts weiter bemerkt, als eine geniale Beherrschung der Kunstmittel, die jede Absicht zu verschleiern weiß. Dies ist nicht so wichtig für die breite Zuhörerschaft, die in ihrer glücklich erhaltenen Illusionsfähigkeit leicht zu täuschen ist; dagegen eine Quelle raffinierter Freuden für den kritisch Vermöhten.

\* \* \*

Otto Erich Hartleben:

### „Rosenmontag.“

**686. Hintergrund.** Wer sah schon den Karneval am Rhein? . . Auch wer ihn nicht sah, weiß doch, daß dieser Strom mitten durch die Seele der deutschen Nation zu strömen scheint, daß sein Wein uns allen im Blute kreist, seine Poesie wie keine sonst verstanden wird. Die sonnigen Nebenhügel, die ihn umkränzen, die verfallenen Burgen, die sich in seinen Fluten spiegeln, die Stadt mit dem ewigen Dom, die Sangeslust, der fröhliche Nummenschanz, der sich im Fasching auslebt, — der Heimische liebt das alles, aber dem Sohn der weiten baltischen Ebenen ist es ein Ziel phantastischer Sehnsucht, wie das ferne Mekka dem arabischen Pilger. Kein deutscher Ostländer möchte sterben, eh er am Felsen der Lorelei vorüberfuhr; aus jedem Römerglase, worin ihm Rheinwein entgegenfunkelt, schlürft er ihren Zauber ein.

**687. „Milieu.“** Es war ein glücklicher Gedanke, des Karnevals romantisch-bunte Farben in eine Standes- und Berufstragödie einzuwoben. Auch in den stillen Garnisonen an der russischen Grenze, deren Horizont hier ein schindelgedeckter Kirchturm, dort eine einsame Birke zu begrenzen pflegen, werden Konflikte geboren und aus-

getragen; auch dorthier kommen Dramatiker. Aber wie schwer und bedrückend will uns das Beste im „Johannisfeuer“, wie düster will es uns in der „Mutter Erde“ anmuten, verglichen mit diesen Hartlebenschen Bildern, von Masken belebt, die dicht neben dem tiefsten Herzensweh unbekümmert ihre Tollheiten treiben, ja denen sich die Hauptpersonen selbst anschließen, um in flatternden Dominos vom lustigen Karnevalsonntag in den tragischen Rosenmontag hinüber zu gehen. Es schimmert von Glanz in all dieser Dunkelheit; es ist Leichtigkeit in dieser Schwere; es ist Grazie in allem.

688. Der Deklassierte bildet einen Vorwurf, der schon früh die Dichter interessiert hat. Coriolan ist ein Urahn dieser Gattung; Konrad Ferdinand Meyer hat eine wundervolle Erzählung über das Thema Dante in den Mund gelegt: „Der Mönch“, der seinen Stand wechselt, hat es zu büßen. Viele, die aus deutschen Garnisonen fliehen mußten, finden nachträglich in den Vereinigten Staaten die Stimmung, standesgemäß zu enden, um nicht als Pferdebahnkutscher weiter leben zu müssen; andre, die weniger auf dem Kerkholz hatten, laufen schon daheim in den Hasen irgend einer Versicherungsgesellschaft ein; und dies recht eigentlich ist die Frage, auf die es bei unserm Stück ankommt. Der Held, als man ihm höhnisch zuruft: „Dann geh nach Amerika und werde Kellner!“ sagt: „Schade, daß ich das nicht kann!“ Aber glaubt man es ihm? . .

689. Der Stand. Es sind Kritiker aufgestanden, die jene Frage mit einem krassen „Nein, man glaubt es ihm nicht!“ beantwortet haben; woran kann das liegen? Zunächst wohl daran, daß man entweder selbst Offizier gewesen sein oder diesen

Kreisen längere Zeit nahe gelebt haben muß, um den Konflikt aus seinen Voraussetzungen ganz verstehen und nachfühlen zu können. Jedes Offizierkorps eines Infanterieregimentes hat unter seinen fünfzig Mitgliedern einen oder zwei von ähnlichem Naturell wie Hans Rudorff. Außerlich und in allem Technischen nicht bloß, sondern auch in Mut, Gewandtheit, frischer Befehlskraft das Muster von Offizieren, leben sie dennoch etwas abseits vom großen Schwarm, haben stille Neigungen für Musik und Poesie, werden von roheren Kommisnaturen dafür geneckt und von den übrigen je nach ihrer Persönlichkeit entweder bewundert und geliebt oder beneidet und gemieden. Gewiß, man kann ein Molke werden trotz solcher Neigungen. Aber nahm der Schöpfer den Thon, aus dem er derlei Menschen knetete, nur eine einzige Schattierung feiner, so werden sie brüchig, und die Gelegenheit, da die starren Formen der Standesüberlieferung und Sitte gerade an die Nachgiebigkeit des Einzelnen höchste Anforderungen stellen, bietet sich mit Windeseile. Sei es eine aus heiligster Empörung herausgeborene Insubordination oder ein bloßes Nichtmitmachenkönnen, wenn die Herde, geduldig oder knirschend, des befohlenen und üblichen Weges weiterzieht: die Lebensfrage ist gestellt. Auch für Hans Rudorff, den die Mehrzahl seiner Kameraden vergöttert und nur der Oberleutnant v. Grobitsch, der stets „korrekte“ Materialist, schnarrend „Orjaniste“ (wegen seines Harmoniumspielens) nennt, würde früher oder später in den etwa dreizehn Leutnantsjahren die Stunde gekommen sein, da seinem Feuer und seiner Begabung die ewigen Wiederholungen des Rekrutendrilles langweilig zum Sterben, der Zwang gesellschaftlicher Vor-

urteile unerträglich erschienen wäre. Da bilden dann Kommandos zur „Voyer“-Anstalt, zur Kriegsakademie, zu Schießschulen u. s. w. eine willkommene Ablenkung; doch gerade ein solches Kommando, für kurze Wochen nach Erfurt ihm sicher aus Wohlwollen bereitet, wird dem Helden zum Unheil.

**690. Kardinalfragen.** Nun dreht sich das Verständnis der Tragödie beim Publikum wie bei der Kritik in folgenden Angeln:

Darf ein Leutnant, der sich eben mit einer Kommerzienratstochter verlobt hat, überhaupt noch für etwas Andres Gefühl und Sinn haben?

Dürfen Kameraden ein derartiges „Bubenstück“ einfädeln, zwei Liebende im Glauben aneinander wandelnd zu machen und für immer zu trennen?

Dieses ist Hans Rudorff passiert. Er hatte ein Liebchen, seine Traute, als er ging; er hatte sie nicht mehr, als er wieder kam. Er begann wild zu leben und fiel bald in schweres Nervenfieber; so nahe trat ihm der Verlust. Warum, fragen wir, hat er nicht damals gleich Lärm geschlagen und die Beteiligten konfrontiert? Warum hat Traute sich still verhalten, alles für bare Münze genommen und sich abgehärmt? Ja, warum giebt es Arglose, die glauben, wenn man sie anlügt? Warum handeln wir nicht alle in jungen Jahren schon wie alte Geheimräte, ohne Leidenschaft, bedächtig und mit kluger Umsicht? Wem fielen da nicht die herrlichen Verse aus Coleridges „Christabel“ ein?

„Befreundet waren weiland ihre Herzen,

Doch Lasterzungen können Wahrheit schwärzen;

Und die Beständigkeit wohnt nur dort oben;

Und dornig ist das Leben, und die Jugend

Ist eitel; und entzweit sein mit Geliebten,

Das kann wie Wahnsinnschmerz im Hirne toben.“

Und weiter:

„Daß nie sich fand ein Mittler diesen beiden,

Der heilen wollte ihrer Herzen Leiden!

Genüber standen sich die Schmerzgestalten

Wie Klippen, die des Blickes Strahl gespalten.

Ein wilder, wüster Strom fließt jetzt dazwischen;

Doch aller Elemente zorn'ge Schar Vermag wohl nimmer gänzlich zu verwischen

Die holde Spur von dem, was einstens war.“

Wie sagt der Prinz in „Emilia Galotti?“ „Ich bin eilig!“ Und was fügt Runo Fischer hinzu? Ja, — „etwas mehr Besonnenheit und Phlegma, etwas weniger Leidenschaft und Feuer: — und die Liebe erlebt keine Tragödien mehr.“

**691. Grundsätze.** Um nun mit dem „Bubenstück“ zu beginnen, so hat nur der Idealist, der unter dieser von wohlmeinenden Bettern angezettelten Intrigue leidet, ein Recht, es so zu nennen. Wer Kasten- und Standeshochmut kennt, zu dessen Opfern, ausübend oder duldend, wir alle von der Gesellschaft erzogen werden, sollte sich nicht verhehlen, daß die Grundsätze, nach denen die beiden Rambergs handeln: ein „Mädel“ ist keine Dame; für ein „Mädel“ schießt man sich nicht; ein „Mädel“ ist ein Ding, ein Insekt, über das man ruhig hinschreiten kann und das man weggagt wie eine Fliege vom Tisch, sobald sie hinderlich ist, — von vielen geteilt

und unterschrieben werden, die sich gegen jenes „Bubenstück“ ereifern. Der Dichter selbst ist von solcher Strenge weit entfernt; das beweist die letzte Aussprache, von der Peter v. Ramberg, der die „Nottlüge“ erfunden und mit seinem Bruder „den Treubruch gedeichselt“ hat, ganz naiv und unbelehrt, mit dem Anspruch der besten Absicht für Hans und seine Zukunft, erhobenen Hauptes hinaus schreitet.

**692. Façon de parler.** Und sieht man näher hin, so sind die Rambergs die einzig klugen gewesen: Hans würde zweifellos Traute geheiratet und um ihres willen den Dienst quittiert haben, das steht fest. Aber ebenso wissen, die ihn kennen: daß es außerhalb der Kasernen für diesen Träumer kein Feld und keine Existenz gab. Man darf gewisse Aeußerungen der Ungeduld über Druck und Zwang nicht als diesem einen jungen Mann eigentümlich und beweisend gegen ihn auffassen. Die Idee, daß Moltke als Leutnant immer nur gerufen habe: „Herrgott! Mehr Dienst! Recht langweiligen! Mehr Refrutendruck! Und weniger Freiheit!“ ist absurd. Moltke als Leutnant hat zu Zeiten sicher genau dieselbe Sprache wie Rudorff geführt, sie gehört einfach zum Ganzen. Hans einen schlechten Offizier zu nennen, weil er es so ungern sei, heißt: keinen Leutnant kennen. Er hat Soldatenblut schon von den Vorfahren her in den Adern; er ist, wenn auch kein Samaschenknoß, trotzdem Offizier mit Leib und Seele und heuchelt nicht, wenn er im ersten Akt das offen ausspricht. Er gerade würde mit Sicherheit die Laufbahn des Versicherungsagenten verfehlt haben, weil er viel zu ritterlich und unpraktisch für jeden Beruf außer dem einen ist, dessen Instinkte ihm in die

Wiege gelegt wurden. Da er kein Vermögen hat und Traute auch nicht, wurde der Ausgang des Rosenmontags sich im Fall einer Ehe kaum viel verzögert haben.

**693. Die „Mädel“.** Somit dürfen die Rambergs ehrlich sagen, daß sie es gut gemeint hätten. Nur findet ein Dichter Gelegenheit, an ihrer Logik einhakend, den Beweis zu erbringen, daß ihre Grundsätze, Standesgenossen gegenüber vielleicht wohlwollend und praktisch, doch auf einer ganz ungeläuterten, düsterhaften, befangenen Anschauung von lebenden Wesen im allgemeinen beruhen. Und dies ist das zweite große Verdienst, das den „Rosenmontag“ auszeichnet: er hat uns neben der Leutnantstragödie die des „Mädels“ geschenkt. Sie, deren warme, selbstlose Hingebung bisher übel genug damit gelohnt wurde, daß man sie als bloßes Material behandelte und verachtete, sie hat einen Ritter mehr gefunden, der für sie auftrat, sie in ihre Menschenrechte einsetzte und, uns die Schönheit ihrer Seele offenbarend, ihr die tragischen Weihen erteilte. Christine in Schnitzlers „Liebele“ verehrt einen Tagedieb und geht bei der Nachricht von seinem Untkommen im Duell verzweifelt ins Wasser. Traute durchkämpft ehrlich und treulich den Konflikt ihres Liebsten und findet einen letzten Trost darin, auch den schwersten Entschluß mit ihm teilen zu dürfen. Verständig, dankbar, von einfachem Empfinden und festem Willen, hat sie alle guten Eigenschaften der Weibsnatur, mit denen verglichen Verstandesbildung und Geistreichtum nur als Schmutz und Tand gelten dürfen. „Wenn wir schön sind, sind wir ungeputzt am schönsten“, sagt Minna von Barnhelm. In diesem Sinn ist Traute leiblich und geistig von ihrer Familie, eine wundervolle

Figur, seit dem Gretchen vielleicht das bestgelungene deutsche Bürgerkind niederer Herkunft. Die Kameraden, den Wert ihrer Natur dunkel ahnend, haben sie mit vollem Recht in ihrem nur auf gute Partien und „Fortüne“ gerichteten Sinn für „gefährlich“ gehalten.

**694. Tragisches Moment.** Nun geht es, wie zu erwarten: die Leichtfertigkeit konventionellen Denkens, projiziert auf ein feuriges, ernstes, unverbrauchtes, in gewissen Punkten höchst empfindlichstes Naturell, läßt die Tragik mit fast mathematischer Notwendigkeit erfolgen gleich einem angesagten Matt in sieben Zügen, aus deren Zwang es keine Rettung giebt. Der Verlobte, der nach langem Urlaub eben wieder im alten Geleise „tritt gefaßt“, der dem Obersten schon früher sein Ehrenwort verpfändet hatte, daß zwischen ihm und Traute alles und für immer zu Ende sei, erfährt durch ein in der Bierlaune gesprochenes Wort, daß falsche Freunde ihn hintergingen. Sofort will er den Kern der Sache heraus Schälen, will Wahrheit hören, will niemandem, am wenigsten einem so wertvollen Geschöpf wie seiner Traute, Unrecht gethan haben. Vom Scheidenstand heimkehrend sieht er die Verleumdete wieder und dringt sofort in sie, ihm in seiner Wohnung Gelegenheit zu einer letzten Aussprache zu geben. Damit ist der Knoten geschürzt.

**695. Das Ehrenwort.** Die alte Liebe, nur geschürt durch der Menschen Schlechtigkeit, schlägt, nachdem Wahrheit und Schuldlosigkeit an den Tag kamen, in lodernnden Glutten über dem Paar zusammen. Wie „der große Galeoto“, die Personifikation alles bösen Flüsterns und Klatschens in dem bekannten spanischen Drama die beiden Liebenden, die er getrennt haben

wollte, recht eigentlich einander in die Arme führt, so ist auch dieses Paar nach Aufdeckung des Betruges, den man ihm gespielt, fester verbunden denn je zuvor. Der Mann fühlt sofort, daß ein Ausweg aus diesem Dilemma schlechterdings nicht existiere; darum, mit dem Tod vor Augen, bricht er, der feinfühlige, der noble Offizier, dem niemand noch eine niedrige Regung nachsagen konnte, unbedenklich sein Ehrenwort und, heimlich in all seiner Gewissensnot Nächte voll tiefster, unaussprechlicher Wonne genießend, rüstet er den Untergang. „In dieser Welt kann ich nicht leben, . . . und eine andre hab ich nicht,“ — niemals ist ein wahreres, besser motiviertes Wort von der Bühne her gesprochen worden. Zum Obersten gehen? Beichten? Aufklären? Wozu? Wer von einem Zurückgeben des Ehrenwortes spricht, hat einfach vergessen, was dessen Inhalt war. Hans hatte versprochen, mit Traute abzubrechen. Wird ihm dies Wort zurückgegeben, so darf er ja mit ihr verkehren! Die Konsequenz würde sein: eine Ehe, die einer lebenslänglichen Lüge gleichkommen müßte. Die „Fortüne“-Macher unter den Kritikern sind so veressen auf die Heirat mit einer Kommerzienrattin, daß sie gar nicht merken, wieviel nobler und wahrhafter Hans Rudorff denkt. Er wirft sein Dasein von sich, weil er seiner Braut nie wieder begegnen will, und er will ihr nicht begegnen, weil er ihr nicht mehr ehrlich ins Auge zu sehen vermöchte. Die einzige Möglichkeit, mit dieser Braut zu leben, bestand ja in dem Glauben an Trautens Untreue!! Ein Mindestmaß von Phantasie gehört dazu, sich auszumalen, welche ekelregende Heuchelei der Unglückliche aufzubieten gehabt haben würde, um am Rosenmontag

auf dem Offiziersball neben seiner Verlobten auch nur eine leidliche Figur zu machen. Der bloße Gedanke dieses Beisammenseins, immer mit Trautens mahrender Gestalt im Hintergrunde, verleidet ihm das Leben. Er weiß sich keinen Ausweg aus diesem Dilemma; er empfindet nur die Schuld, die ihm auferlegt: eine hochachtbare Familie wider Willen tief gekränkt und beleidigt zu haben. Fahnenflucht gar? Pfui! Alles unmöglich!

696. **Rehrens.** Es folgt ein Finale von so schmerzlicher Süße, mit Stimmungen, Auftritten und Bildern, wie sie nur ein gottbegnadeter Dichter, ein Lyriker, dem zugleich die seltene Gabe dramatischer Plastik und Architektonik verliehen ward, uns Erschütterten vor Augen führen konnte. Nichts Peinliches, Quälendes, Verstimmendes stört uns an diesem Menschenuntergang. Wenn die Alten des Sophokles grausige Wirkungen mit dem Anpacken des Molosserhundes verglichen, im „Rosenmontag“ geleiten wir mit einer merkwürdig wohligen Trauer die Unrettbaren in das bessere Land.

Der Funkenball ist gewesen, der Sand im Stundenglase verronnen. Die beiden Verliebten haben sich noch einmal satt getanzt, einander im Arm gehalten, selig eins die Nähe des andern genossen. Es wird Zeit zum Aufbruch; Hans sucht im Kasino seine beiden Bettern zur Abrechnung; dann steht er, nachdem sich auch der Letzte mit stummem Händedruck von ihm gelöst, allein, ein Ausgeschiedener, Deflassierter, Satisfaktionsunfähiger in dem leeren Raum, den der Kameraden frohes Gelächter so oft mit ihm erfüllte. Er hebt den Armleuchter hoch, dem Bilde seines ruhmreichen Ahns, an der Spitze desselben Regiments bei Mars-la-

Tour gefallen, noch einmal ins Angesicht zu schauen. Der Alte kann ruhig sein; das Nötige wird geschehen.

697. **Die letzte Scene.** So findet den düster Entschlossenen seine Traute und fordert ihr Recht, auch im Tod an seiner Seite zu bleiben. Sentimentale Gemüter, die selbst das Unmöglichste zu einem „glücklichen Ausgang“ führen möchten, haben auch dies Paar noch retten wollen. Haben sie bedacht, daß die beiden das Höchste bereits genießen durften, daß diese Welt den Sterblichen vergönnt? Daß sie nicht als Enterbte, nicht als arme Sünder, sondern als die Allerreichsten an Glück die finstere Schwelle betreten? Eine Geliebte sein zu nennen, sie ein volles Jahr in wachsendem Verständnis ihres Wertes zu besitzen, ist das allein nicht schon etwas, das ungezählte Millionen von Männern, seit wir eine Kultur haben, zeitlebens entbehren mußten? Werden sie alle, die gerade in dem geliebtesten Antlitz stets nur dem harten Gorgoblick blöden Mißverständes begegnen mußten, sie alle, die nach erquickender, lösender Sympathie Verschmachtet, was immer auch sonst das Leben ihnen an Erfolg bescherte, diesen Hans Rudorff nicht wie einen König beneiden? Und nun denke man sich die Wonne, die er genoß, gesteigert durch einen Reiz, wie ihn die raffinirteste Phantasie nicht schärfer ersinnen kann: er muß die Geliebte verlieren, muß sie verachten, sie aufgeben für immer, geht fast daran zu Grunde, muß genesend ohne sie sich einrichten lernen, — da wird sie ihm von neuem geschenkt!! Er befindet sie als treu, darf wieder an sie glauben, darf sie im Arm halten in einer Lust, wie allenfalls Paul auf seinem Eiland sie verkostet haben

könnte, wenn Virginie, die zu ihm heimkehrend schiffbrüchig vor seinen Blicken Ertrunkene, plötzlich von den Toten auferstanden wäre, um seine marternde Sehnsucht zu stillen, ihm wie ein Engel aus Himmels-  
höhen die brennenden Augen zu küssen und ihn den Fluren der Seligen zuzuführen. Nein, bevorzugt wie wenige dürfen solche Menschen vom Leben Abschied nehmen, das ihnen soviel zu bieten hatte. Darum wohnt auch diese Milde, diese Versöhnlichkeit in ihren Herzen, die sich so rührend und löslich in den köstlichen Versen äußert, die der Dichter seinem Helden in den Mund gelegt hat:

„Als überwunden grüßen sie  
Den Sieger, dem das Glück be-  
gegnet.

Im Tod verbunden segnen sie  
All jene, die das Leben segnet.“

Reidlos, weil sie es sein dürfen, ohne Klagen, machen sie sich fertig.

698. **Reveille.** Da erschallt jener Weckruf, das ihnen vertraute Hornsignal, mit dem der eifrige Tag in einer Kaserne beginnt und seine Rechte fordert. Wie schneidet der Ton uns in die Seele! Trappelnde Schritte werden laut; die beiden in sich Versunkenen haben kaum Zeit, gleich sterbenden Rehen, die das Dickicht aufsuchen, die paar kurzen Schritte ins Nebenzimmer zu fliehen. Rauh bricht die Routine des Dienstes herein in ihr kaum verlassenes Idyll; über ihre Spuren hinweg rauscht die Flut der Zeiten.

699. **Techniker oder Dichter?** Formvollendet bis ins Kleinste ist dieses aus Frohsinn und Schwer-  
mut seltsam gewobene Drama. Die schwer oder gar nicht zu Täuschen-  
den wissen ja freilich, daß auch diesmal alles nur von einem Techniker „gemacht“ war. Sie

dulden neben sich tausend hustende Zuschauer, den ganzen Apparat von Bänken und Logen, aber ihre Illusionsfähigkeit versagt plötzlich vor den eindringenden Masken im 4. Akt und sie verlangen einen ganzen Auftritt zur Motivierung, weshalb Hans Rudorff die Thür nicht schloß. Dennoch müssen selbst die Tadler einräumen: das Stück habe sie von Anbeginn gefesselt; und es habe sie lange noch beschäftigt. Vom ersten Aufgehen des Vorhanges, wenn uns mit allen möglichen heiteren Intermezzi die Offizierstafel gezeigt wird, begleitet dies strohende „Interieur“ mit seinen Eigenheiten die sich abspielende Tragödie; das Parole-  
buch unterbricht die Gefühlsanalyse, der Mondengang schneidet die leidenschaftlichste Diskussion auf ihrer Höhe ab. Müheelos und natürlich bewegt die Hand eines geborenen Künstlers Charaktere wie Situationen, Dialektik und Entschluß. Was wir ihm zumeist danken sollten, bleibt doch: daß er, der Spötter, dem so wenig bisher am Menschentreiben ernst und des Ernstes wert erschien, seine Satire zurückdämmend sich einmal dazu bezwang, eine lyrische Stimmung festzuhalten und durchzuführen. In der Mitte des zweiten Aktes, an der Wegscheide, dessen Weiser mit Einem Arm so deutlich in das dichtbevölkerte Reich Blumenthal-  
Kadelburgscher Lustspiele hinwies, ist er entschlossen der andern Richtung nachgegangen, die ihn zu den Meisterhöhen der Kunst emporführen sollte. Noch ist sein Werk von der Nation nur halb erfasst; aber mit jedem Tag wird es den Kostenden schöner und gehaltvoller erscheinen gleich dem Wein, dessen Bouquet im „Rosenmontag“ duftet. Das Satyrspiel, das die alten Tragiker, von einem richtigen In-

stinkt geleitet, ihren Trilogien anhängen, hat Hartleben in seine Tragödie mit aufgenommen. Der untrügliche Griff des Realisten läßt draußen eine Militärmusik aufziehen, während innen zwei Liebende ver röcheln; es ist die Soldatenweise nach jedem Begräbnis, ein später Beleg für Macbeths resignierte Verse:

„Das Leben ist ein wandelnder  
Schatten bloß,  
Ein armer Bühnenheld, der seine  
Stunde  
Stolziert und poltert auf dem  
Schaugerüst  
Und dann nicht mehr gehört  
wird ..“

Aber sobald die rauschende Musik verhallte, sehen wir das schöne bleiche Paar, „die kalten Hände noch verschlungen“, und den Dichtern, die uns in diesen Gefilden heimisch zu machen wußten, gern mit unsern Gedanken folgend, begleiten wir Hans und Traute der schimmernden Pforte zu, an der die Gestalten von Romeo und Julie ihnen entgegenschweben mit dem Gruße: „Tretet ein und seid wie wir.“

\* \* \*

Otto Ernst:

### „Flachsmann als Erzieher.“

700. Alte oder neue Kunst? Als Otto Ernst mit der „Jugend von heute“ einen durchschlagenden Erfolg am Königl. Schauspielhause von Berlin erzielt hatte, gab Maximilian Harden in der „Zukunft“ ein paar ins Schwarze treffende Bemerkungen zum besten, die unter den Aphorismen dieses Buches abgedruckt sind und trotz des bitteren Epigramms: „Das Ewigbretterne hat gesiegt“ doch eben ihr Ent-

stehen der Genugthuung darüber verdankten, daß die einst von Paul Schlenther prophezeite völlig „neue Bühnenkunst“ sich als ein Humbug erwiesen habe. In der That muß man sagen, daß „die Jugend von heute“ in ihrer Technik wie in ihrem Erfolg die Probe auf das Exempel war, ob eine, oder wie die Schwärmer sich ausdrückten: die neue Kunst vom gebildeten Publikum überhaupt gewünscht würde. Die Probe ist in schroffer Verneinung gegen Schlenther und die Seinen ausgefallen, weil diese neue Kunst (ohne Handlung, Fortschritt, Kontrastwirkungen) sich nach kurzer Zeit schon, in der Schilderung des Zuständlichen stecken bleibend, als so langweilig erwiesen hatte, daß nur ein paar vereiferte Theoretiker und Experimentenmacher ihr auf die Dauer anzuhanen vermochten. Alle übrigen Theaterbesucher, soweit sie durch Neugier verleitet etwas ganz Neues hatten suchen helfen, kehrten bald mit fliegenden Fahnen und völlig enttäuscht zur alten Kunst zurück, gerade so wie Gerhart Hauptmann, wenn er als Künstler wirken wollte, Henschel und Hanne kontrastierte und selbst in der „Versunkenen Glocke“ alle Vorteile der Freitag-schen „fünf Teile und drei Stellen“ mit erregendem Moment, Höhepunkt, tragischem Moment und letzter Spannung wohl zu nützen verstand. Diese alte, von Aristoteles über Lessing auf uns gekommene Kunstweise war gut genug geblieben, nur ihr Inhalt und ihre Konflikte, waren im Deutschland der 70er und 80er Jahre abgestanden, schal, interesse-los gewesen.

701. Wozu der Lärm? Die Einführung neuer, sozialer Motive, die sich ohne den ganzen Litteratenslärm, rein durch die Entwicklung und Schichtung der in ein neues





Stadium getretenen deutschen Gesellschaft ganz von selbst gemacht haben würde, befruchtete das Drama; ihre Beherrschung, ihre ethische wie künstlerische Ueberwindung war dem Naturalismus jedoch nicht entfernt gelungen, weshalb er, aus der Not eine Tugend machend, Lustspiele zu dichten ganz unterließ, angeblich weil eine Anhäufung von Lustigkeit im Leben nicht vorkäme. Ebenso wenig hatte er sich bemüht gefunden, unseren tiefen Bedürfnissen nach Hoffnung und nach Gerechtigkeit entgegen zu kommen, vielmehr die Belohnung der Guten, die Bestrafung der Bösen grundsätzlich verworfen. Bei solcher Brutalisierung all der Instinkte, die seit des Aeschylos und Aristophanes Tagen Zuschauer in die Theater gelockt hatten, und nach dem eben geschilderten Erfolge davon darf man getrost die Gegenprophezeiung wagen, daß auch nach einem weiteren Jahrhundert die Schlenther'schen Bemühungen daran scheitern müssen, daß sie höchstens einen minimalen Bruchteil der Gebildeten, eine Auslese blasierter Kritiker und Premierenbesucher wirklich zu unterhalten vermögen.

**702. Ein Unterschied.** Die beiden Stücke, die Otto Ernst uns bisher geschenkt hat, da sie fast mathematisch genau das Gegenteil von dem anstreben und leisten, was Schlenther und Genossen im Jahr 1889 gefordert und angepriesen hatten, sind eine späte Genugthuung für die tödliche, folternde Ungeduld und Ermüdung, die wir in der „Familie Selick“ erleiden mußten, nur damit es eines Tages nicht an Ohren- und Augenzeugen fehle. Aus diesem selben Grunde bemühen sich die eingeschworenen Anhänger jener entgleisten „Neuen Kunst“ in ihrer erklärlichen Verlegenheit, die Ernst'schen Arbeiten so tief herunter-

zureißen, als sie irgend können; aber schon ist es längst zu spät. Und dies ist der fundamentale Unterschied in der Unzufriedenheit: in den 80er Jahren wurden von der Kritik schlechtbesuchte Stücke getabelt, die keinem Verständigen gefielen und vor denen einer den andern warnte; heute ist dieselbe Kritik außer sich, weil das Publikum in vollen Scharen sich zu gewissen Komödien hindrängt, um sie mit atemloser Spannung anzuhören und mit jauchzendem Beifall zu belohnen.

**703. Ablehr von falschen Typen.** Was in aller Welt mag das Publikum nun haben, daß ihm gerade die Otto Ernst'schen Sachen so außerordentlich gefallen? Die Gründe sind durchsichtig: sie strömen Behaglichkeit aus, eine Urfesundheit, eine ansteckende Fröhlichkeit. Sie lachen uns den Weltschmerz und den Aerger fort, sie lassen uns wieder an unsere Landsleute glauben, sie geben uns Hoffnung, und all das ohne Ehebruch und sonstige „Rühnheiten“. Der sogenannte „Naturalismus“ kannte kaum noch so etwas wie Jungfräulichkeit, er kannte nur noch die „demi-vierges“ und die Gefallenen; er kannte keine glücklichen Ehen, er lebte vom Hader, von der Ungemütlichkeit; er kannte keine ungebrochenen freudigen Menschen; er kannte nur nervöse, schwächliche, verlogene, verbitterte, in sich erschöpfte Naturen. Er kannte kein frohes Gelächter, er kannte keine poetische Vergeltung, — dergleichen kam ja im Leben, so wie er das verstand, niemals vor! „Doch!“ ruft das Publikum millionenstimmig, „dergleichen kommt wohl vor! Wir wollen das sehen!“ Und wie das immer so geht: der rechte Mann erscheint zur rechten Stunde, um das Gewünschte zu zeigen.

**704. „Uebermenschen.“** In der

„Jugend von heute“ wirkte es befreiend, daß Patrone, die man als kraftlose Wichtigthuer längst erkannt, die aber die Kunst verstanden hatten, sich einen „caucus“, einen Klüngel zu bilden und niemanden neben sich aufkommen zu lassen, endlich einmal als das abkonterfeit wurden, was sie thatsächlich waren: als „Ekel“. Ein frisches und gescheites deutsches Mädchen giebt ihnen diesen Namen; es war außerordentlich gewagt, aber siehe da! das Publikum verstand, was gemeint war; man durfte wieder aufatmen. Der durch Nießsche in den Hirnen unreifer Kaufmannslehrlinge und überreifer Litteraten verbreitete Größenwahn vom egoistischen Uebermenschen wurde verspottet, und dieser Spott fand die Lacher auf seiner Seite. Vielleicht dämmert also doch noch einmal die Erkenntnis, daß gerade der Uebermensch altruistisch gesinnt sein müßte, weil nur in kleinen Seelen mit geringen Kräften die krasse Selbstsucht verzeihlich wird.

**705. Ein Griff.** Und welches ist das Geheimniß von „Flachsmann als Erzieher“ im besonderen? Zunächst der überaus glückliche Griff. Dieses Stück hat über vierzig Millionen Interessenten in Deutschland; denn alle Deutschen mit Ausnahme der Säuglinge und der Kinder bis zum siebenten Jahre verstehen es, weil sie alle einmal Schüler waren und Lehrer hatten. Es ist ein Stoff von einer Basis, wie sie so breit noch niemals da war. Man nehme sich einen Fabrikbetrieb, man nehme sich ein Offizierkasino, — wie verschwindend ist der Kreis der wirklich Eingeweihten! Aber die Schule, — kann es überhaupt etwas Vertrauteres, etwas Wichtigeres geben? Und Otto Ernst behandelt seinen Stoff so, daß gerade, die in ihr zu leiden hatten, die größte

Genugthuung erleben. Diese gefürchteten Tyrannen, diese vertrocteten Pedanten, diese erbarmungslosen Quälgeister, die uns so viel schöne Stunden verdarben, gegen die wir Kleinen nur heimliche Wut und heimliche Thränen hatten, gegen die wir die ohnmächtige Kinderfaust in der Tasche ballten, — hier dürfen wir sie endlich verlachen, hier werden sie uns an den Pranger gestellt, hier bekommen wir, was sie uns in langen Schuljahren verweigerten: Recht.

**706. Vor- oder nachmachen?** Und was wäre das auch für ein jämmerliches Geschäft, wenn die Poesie immer nur slavisch nachzumachen hätte, was vorhanden ist! Nein, das was noch nicht da ist aber da sein sollte, vorzumachen, — das ist auch eine lohnende Aufgabe der Dichtkunst. Der Dichter ist der wahre Erzieher. Er hat niemals abgewartet, bis sich die Herzen der Menschen ausreichend verfeinert hatten, um eines Tages dann einen Sang daraus zu machen, sondern er, durch seinen Sang, verfeinerte die Herzen. Nicht der besiegte Varus hat unseren Heinrich v. Kleist zu seiner „Hermannschlacht“ begeistert; der zu besiegende Napoleon war es, dessen Niederlage er im dichterischen Bild so gut als möglich zeigte. So könnte die Ernstsche Komödie den alten Wahlspruch „in tyrannos!“ tragen. Nicht erst erharren wollte der Dichter, ob irgendwo jemals ein Schuldespot, ein feiger Schädling, gefaßt würde, sondern zum Kampf aufrufen, zur Sammlung, zum Widerstand. Er wollte zeigen, wie es sein sollte und wie man den Mut nicht verlieren darf.

**707. Vivat sequens!** Dank ihm! Wenn Flachsmann hinsinkt, einer besseren Zukunft als Opfer dargebracht, möchte man sich der Pythagoräischen Hekatombe erinnern,

nach deren Abschachtung alle sici-  
lischen Ochsen zu zittern begannen,  
sobald eine Wahrheit ausgesprochen  
wurde. Nicht Flachsmanns juristische,  
wohl aber seine pädagogische Ent-  
larvung wird Schrecken hineinbringen  
in die Reihen der Abtöter von Ju-  
gendlust und Jugendkraft. Das  
Stück macht es dem Helden wohl  
etwas leicht und bequem, die Wider-  
stände und seine Aktion könnten  
größer sein; aber es ist vom ersten  
Wort bis zum letzten kurzweilig,  
wie ein Theaterstück das sein sollte;  
es hat sämtliche Vorzüge der milieu-  
Schilderung, die wir an „Fuhrmann  
Henschel“ bewundern, ohne dessen  
Pausen, Längen und Unverständlich-  
keiten.

\*   \*   \*

**708. „Der Probekandidat“** ist  
auf aller Leute Lippen, sobald „Flachsmann  
als Erzieher“ erwähnt wird,  
und Dreyers Verdienst soll durch  
das Vorstehende nicht geschmälert  
werden. Wenn auch der vielbelachte  
Schluß mit dem Lande der freien  
Meinungsausßerung schon durch das  
„J'irai à la France!“ des Rabagas  
von Sardou vorweggenommen war,  
so ist der „Probekandidat“ doch eben  
früher auf dem Plan gewesen als  
Flachsmann und Flemming und der  
erste dramatische Stollen in das er-  
giebige Schulbergwerk hinein von  
Max Dreyer angelegt und befahren  
worden.

**709. Ausblick.** Und so sind heute  
noch ganze Duzende geschickter und  
fleißiger Vergleute da, die uns die  
Geheimnisse deutschen Geistes- und  
Gemüthslebens zu Tage schürfen.  
Sieht man auf die Dramatik ge-  
wisser Nachbarländer und die Armut  
der deutschen Produktion in den  
siebziger Jahren, so findet man erst  
im Vergleich die richtige Wertung  
unserer heutigen Blüte. Selbst die  
Klassiker gewinnen dauernden Reiz

nur dadurch, daß eine kräftige zeit-  
genössische Dichtung das Interesse  
am Theater an und für sich ansacht;  
fehlt es an solchen Theaterereig-  
nissen, wie es „Rosenmontag“,  
„Johannisfeuer“, „Flachsmann als  
Erzieher“ trotz aller Gegenstimmen  
der Kritik für die letzte Spielzeit  
waren, so stehen die Theater leer  
und auch von den Klassikern heißt  
es bald: „toujours perdrix!“

Noch lebt uns die alte Garde:  
v. Moser, L'Arronge, Paul Lindau,  
Blumenthal-Kadelburg; v. Wilden-  
bruch steht in der Reife seines  
Könnens, und wir dürfen noch viel  
Gutes von ihm erwarten. Aber  
welche Genugthuung erst müßte  
jeden Freund unserer heimischen  
Dichtung erfüllen, wenn er vier  
solche Namen wie Sudermann,  
Hauptmann, Fulda, Hartleben hinter-  
einander nennen kann! Und sie alle  
schaffen in rüstiger Frische, haben  
zum Teil die Schwelle des eigent-  
lichen Mannesalters eben erst über-  
schritten. Allzu streng Urteilende  
schelten Sudermann als einen bloßen  
Macher, möchten ihn für jedes neue  
Werk stäupen und vernichten; aber  
Engländer, die ihre heimische, nur  
vom Geschäft und vom Virtuosen-  
tum zehrende Bühne vor Augen  
haben, sie wissen an unserer moder-  
nen Dramatik vor allem eines zu  
loben: daß hier sichtbarlich ernste  
und gewissenhafte Dichter, ohne  
Rücksicht auf Publikum und Kasse,  
das aussprechen, was ihnen ein  
innerstes Bedürfnis ist. Unter diesen  
allein dem Drang ihrer poetischen  
Begeisterung folgenden wird Suder-  
mann stets in erster Reihe genannt;  
und wieviel andere giebt es nicht  
noch außer ihm, auf die jede fremde  
Nation stolz sein könnte: den gra-  
ziösen Wildling v. Wolzogen, der  
doch vielleicht noch eines Tages die  
Konzentration und Ausgeglichenheit  
findet, um etwas ganz Vortreffliches

und Bezauberndes von der Bühne her auszusprechen; den ernstesten und poetischen Schnitzler, den stimmungsreichen Max Halbe; wieviel jüngere, vielversprechende, deren Most noch gärt!

Mag manches an unserem heutigen deutschen Leben nicht ganz gesund sein: das Zurückgehen gewisser gelehrter Berufsstände zumal, an denen das studentische Bier sich rächt und die dem erstaunten Volk das merkwürdige Beispiel geben, wie gerade sie, die die geborenen Heger und Pfleger der Ideale körperlicher und geistiger Leistung sein sollten, schon in jungen Jahren sich für einen aufgeschwemmten hochenden Materialismus erziehen. Doch wenn wir das andere überschauen, was unser Herz höher schlagen macht: den Gigantenkampf in Industrie, Handel und Technik, unsere Chemie und Elektrizität, unsere Schiffsbaukunst, unsere Landesverteidigung und stolze

Marine, unsere Geschichtschreibung, Musik, Plastik und Malerei, so darf sich unsere zeitgenössische Dramatik neben das Beste von allem stellen, denn sie repräsentiert ein Maß von Begabung, Fleiß, Beherrschung der Kunstmittel, Feinspürigkeit für alles nationale Wachstum, daß wir getrost einer Zukunft entgegenblicken können, die von so hellstimmigen Herolden angekündigt und von so treuen Eckards begleitet sein wird.

Das deutsche Volk weiß diese Gunst zu schätzen. Denn überall sind die Theater voll, und niemals hat das recitierende Schauspiel, der beste Gradmesser für die Bildung und Aufgewecktheit einer Nation, in der Gunst der Menge einen so breiten Raum eingenommen. Möchten wir diese Höhe festzuhalten fähig bleiben! Möchten auch diese Zeilen die Schätzung dessen, was wir an unserer Dramatik besitzen, in immer weitere Kreise hineinragen helfen!

# Geschichte der Oper

(einschließlich des Singspiels und der Operette)

in ihrer dramatischen Bedeutung

von

Dr. Rudolph Genée.

Sowie die dramatische und theatra-  
lische Dichtung in der Geschichte  
der Poesie, so nimmt die Oper in  
der Geschichte der Musik ihre be-  
sondere Stellung ein.

**710. Die Oper im 17. Jahrh-**  
**hundert.** Wenn auch schon in den  
religiös-theatralischen Spielen des  
Mittelalters, wie auch in den zahl-  
reichen Schauspielen der Reforma-  
tionszeit das musikalische Element  
nicht entbehrt werden konnte und  
wenn auch häufig sowohl Solo-  
wie Chorgesänge einen breiten  
Raum in diesen Schauspielen ein-  
nahmen, so haben wir doch die  
Anfänge der „Oper“ als einer be-  
sondern musikalisch-dramatischen  
Gattung in den letzten Jahren des  
16. und im Anfang des 17. Jahrh-  
hunderts zu suchen. Als das  
eigentliche Geburtsland der Oper  
ist Italien anzusehen. Ganz  
besonders wurde Florenz, wo  
schon 1594 das erste eigentliche  
Musikdrama zur Aufführung gelangt  
war, der fruchtbare Boden, von  
dem aus sich diese dramatische Gat-  
tung weiter verbreitete. In den  
Städten Oberitaliens hatten die  
Tonkünstler auch zahlreiche Dich-  
ter gefunden, die ihnen die dra-  
matischen Stoffe lieferten, meist  
aus der Antike und der Mytholo-

gie, dann aber auch in der durch  
Guarini's „pastor fido“ zur Herr-  
schaft gelangten Schäferpoesie.\*)

Die in Italien geborene und  
schnell sich über ganz Oberitalien  
verbreitende theatralisch-musikalische  
Gattung hatte ziemlich gleichzeitig  
in Frankreich und in Deutschland  
Eingang gefunden. In Deutsch-  
land aber geschah diese Einführung  
der Oper nicht durch einen Musiker,  
sondern durch einen Dichter,  
und dies war kein geringerer, als  
Martin Opitz. Der Kurfürst  
Johann Georg I. wollte zur Ver-  
mählungsfeier seiner Tochter Sophie  
mit einem hessischen Prinzen den  
Gästen des kursächsischen Hofes  
etwas ganz Neues vorführen, und  
da er zu dem florentinischen Hofe  
freundliche Beziehungen hatte, war  
die Wahl auf eine Oper gefallen.  
Martin Opitz wurde deshalb be-

---

\*) Bezüglich der mehr durch die musika-  
lischen als dramatischen Formen zur Gat-  
tung der Oper zu rechnenden frühesten  
Anfänge und ihres Überganges nach Frank-  
reich und den deutschen Fürstenhöfen muß  
hier auf den betreffenden Abschnitt im  
„Goldenen Buche der Musik“ (63—65) ver-  
wiesen werden, um dort gesagtes hier nicht  
zu wiederholen. An dieser Stelle sind vor-  
zugsweise die jüngsten Schöpfungen zu nennen,  
die für die Wandelungen in den dra-  
matischen Formen der Oper von Be-  
deutung sind.

auftragt, die von Rinuccini gedichtete Oper „Daphne“ in deutsche Verse zu bringen, um diese der Musik von Peri zu unterlegen. Da aber die Opizsche Nachdichtung fertig war und es sich zeigte, daß die deutschen Versformen der italienischen Musik nicht anzupassen waren, so hatte der kursächsische Hofkapellmeister Heinrich Schütz es übernommen, eine neue Musik dazu zu schreiben, und das als „Pastoral-Tragödie“ bezeichnete Werk wurde im April 1627 zum erstenmale aufgeführt, nicht aber in Dresden, sondern auf dem Schlosse Hartenfels in Torgau, wo die Vermählungsfestlichkeiten stattfanden. Opiz selbst sagt im Vorwort zu seiner Dichtung, dieselbe sei „mehrtheils“ aus dem Italienischen genommen, was ja auch vor allem auf die ganze dramatische und scenische Form Bezug hatte. Eine zweite, von Opiz mehrere Jahre später wiederum aus dem Italienischen übertragene Oper „Judith“ hatte schon die Bezeichnung „Singspiel“ erhalten, aber es ist dabei wohl zu beachten, daß auch hier die eigentliche Absicht Opizens darauf hin gerichtet war, — wie er es selbst aussprach — mit der Einführung des musikalischen Dramas die deutsche dramatische Kunst zu fördern und sie aus der Verwilderung in regelrechte dichterische Formen zu leiten.

Auch die Dichter des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg, Johann Klaj und Siegmund von Birken, hatten in ihren gänzlich undramatischen Dichtungen auf die Mitwirkung von Gesängen großen Wert gelegt, ohne aber die Gattung des musikalischen Dramas damit fördern zu können. Während von dieser Zeit an die Bezeichnung „Singspiel“ immer mehr in Aufnahme kam, wurde dennoch bei

jenen theatralischen Werken, die bei besondern Hoffestlichkeiten zur Ausführung kamen, dem Ballett wie dem Dekorationsprunk und den Maschinenkünsten der Hauptwert beigelegt. Auch hierbei nahm man die Stoffe sowohl aus der Mythologie wie aus der Geschichte des Altertums und — der Schäfer-Poesie. Bei solchen nur auf die Schaulust und Kurzweil der fürstlichen Herrschaften und der Hofkreise berechneten Vermischungen von Ballett, Musik und Dichtung, die meist sehr untergeordneten Wert hatte, wechselten noch immer die Bezeichnungen der Gattung, bevor die Benennung „Oper“ geläufiger wurde. So haben wir aus dem Jahre 1663 ein „Singspiel mit Ballett: Nero der verzweifelte“ und mehr dergleichen Dramatisierungen antiker Stoffe. Bei den üblichen Hoffestlichkeiten nahm man jedoch am liebsten mythologische oder pastorale Stoffe mit bezüglichen Allegorien. Im Jahre 1662 wurde zu Bayreuth bei einer fürstlichen Vermählungsfeier ein Singspiel mit Ballett „Sophia“ aufgeführt, in demselben Jahre und bei gleichem Anlaß in Stuttgart ein „Ballett oder Tanzspiel: Der sieghafte Hymen.“

Von den siebziger Jahren an werden die Musikdramen immer zahlreicher und hatten jetzt auch schon häufig die Bezeichnung „Oper“ erhalten. Es seien hier beispielsweise angeführt: „Die verliebte Jägerin Diana“, ferner ein „Erösus“ (als „gesungene Vorstellung“ bezeichnet), „Die verwandelte Io, eine teutsche musikalische Opera,“ sowie ein „Opern-Ballett von dem Iudicio Paridis.“ Wenn nun allerdings für die höfischen Prunkspiele die mythologischen Figuren und die Schäferpoesie ganz geeignet waren, so trug man doch auch

keine Scheu, für diese Art der „Opera“ oder des Singspiels die großen historischen Gestalten Julius Caesars, Alexanders des Großen, Hannibals oder der Cleopatra zu verwenden.

**711. Fortentwicklung der Prunkoper.** Nachdem für die erste deutsche Oper die Anregung aus Italien gekommen war, blieb auch fernerhin für die musikalisch-dramatischen Produktionen Italien das Vorbild.

Zugleich aber war schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts Italien auch das Muster für unsere ersten Opernhäuser und scenischen Einrichtungen geworden. Eines der ersten und prunkvollsten Opernhäuser in Deutschland war das im Jahre 1664 in Dresden erbaute kurfürstliche Komödienhaus. (Vgl. im 10. Abschnitt). Nächst dem erhielten die fürstlichen Residenzen in Braunschweig ihre Opernhäuser, die sehr gerühmt wurden. Auf diese Weise verdankte in Deutschland die theatralische Kunst ihre ersten zu solchen Zwecken besonders erbauten und eingerichteten Häuser nicht dem Schauspiel, sondern der Oper. Bis zum Ablaufe des 17. Jahrhunderts hatte denn auch die Oper eine so vorherrschende Stellung erlangt, daß innerhalb des letzten Jahrzehnts die Zahl der aufgeführten und im Druck erschienenen Texte der Singspiele und Opern die Zahl der uns im Druck überlieferten Schauspiele jenes Zeitraums weit überstieg. Zu den wechselnden Bezeichnungen Oper oder Singspiel, Singeballett oder auch singendes Schauspiel kamen zuweilen noch ganz besonders wunderliche Benennungen, wie z. B. „Tragisches Gedicht in musikalische Noten übersetzt“, oder: „in die Singekunst gesetzt“. Auch in Wien, wo man ein eigenes Opernhaus noch nicht

hatte, wurden bei Hoffestlichkeiten in der kaiserlichen Burg derartige Singspiele und Opern aufgeführt. Mit der Vervollkommenung der Häuser steigerte sich aber auch der äußerliche Prunk in den Ausstattungen, und ausschließlich waren es noch italienische Truppen, die in den verschiedenen deutschen Städten auch italienische Singspiele und Opern aufführten. Außer den genannten fürstlichen Residenzen, zu denen auch noch Kassel und Rudolstadt zu zählen sind, war besonders Hamburg ein Hauptplatz für das Opernwesen geworden, wie wir aus seiner reichen Opernlitteratur ersehen. Es mögen hier die Titel einiger dieser „Singspiele“ oder Opern der Hamburger Bühne genannt sein: Achilles und Polyxena; Venus oder die siegende Liebe; Die Pleyades oder das Siebengestirn; Die glückliche Sklavin oder die Aehnlichkeit der Semiramis und des Minus; Das befreite Jerusalem; und endlich: Herkules unter den Amazonen („in einer Opera vorgestellt“). Von den großen geschichtlichen Persönlichkeiten kamen außer den schon genannten als Opernhelden noch vor: Marich, Bajazeth und Lamerlan, Sardana-pal, Attila, Xerxes u. s. w.

**712. Reformversuche.** Eine solche Ausbreitung dieser unkünstlerischen theatralischen Gattung, die man Oper nannte, war vor allem dadurch gefördert, daß das Schauspiel nicht nur zu keiner Fortentwicklung kommen konnte, sondern nach manchen früheren verheißungsvollen Anfängen immer tiefer gesunken war. Es fristete sein kümmerliches Dasein nur durch schlechte Nachahmungen der durch die englischen Komödianten nach Deutschland verpflanzten Tragödien und rohen Possenspiele des Pöbelhering und späteren Hanswurst. Die eigent-

lichen Dichter konnten auf jenem verwilderten Boden keinen Ruhm erwerben; sie beschränkten sich auf das Buchdrama oder wendeten sich der Oper zu. Schon der Holsteiner Johann Rist hatte, noch vor dem Ende des dreißigjährigen Krieges, seine beiden hervorragenden politisch-symbolischen Schauspiele, um sie zu erfolgreicher Aktion zu bringen, reichlich mit Gesängen ausgestattet und außerdem durch Maschinenkünste und andere Mittel auf die Befriedigung der Schaulust zu wirken gesucht. Von den spätern für die Hamburger Oper wirkenden Dichtern sind besonders zu nennen: Postel, Hunold und Barthold Feind. Letzterer hatte sich auch mit ästhetischen Untersuchungen befaßt und in seinen „Gedanken von der Opera“ (1708) die Gesetze der dramatischen Dichtung, besonders das Gesetz der Zeiteinheit (wie Aristoteles dasselbe eigentlich verstanden habe) erörtert. Er bemerkte dabei, daß von den deutschen Dichtern Gryphius, Hallmann und andere jenes Gesetz sehr beobachtet hätten; für die Oper jedoch verlangte er eine größere Freiheit. In seinem „Masaniello furioso“ habe deshalb Feind sich gestattet, eine Zeit von sechs bis sieben Tagen vorzustellen, und er wolle nicht zürnen, wenn ein anderer zehn nimmt. Aber ganze weitläufige Geschichten von sieben bis acht Monaten oder gar von so viel Jahren in drei Stunden auf dem Schauplatz zu präsentieren, sei ungereimt und des Poeten großer Einfalt zuzumessen. Dann berechnet Feind: „Wenn man die Sonne auf dem Theater aufgehen läßt, so wird sie in einer Viertelstunde mitten am Horizont (?) stehen, woraus ein Tag von 30 Minuten muß geschlossen werden. Und auf diese Art könne man ein Süjjet von sechs Tagen gestatten. Man ersieht aus

diesen Theorien wenigstens das Bestreben, der Oper Formen zu geben, die nicht allzu sehr im Widerspruch mit den Gesetzen der Vernunft stehen, wenn er auch dabei in seinen Zeitberechnungen sich schon als ein Vorgänger Gottscheds, des erbitterten Gegners der Oper erweist. Auf die dichterische Befähigung Barthold Feinds möge man von dem Texte der nachfolgenden Arie aus seinem „Masaniello“ schließen:

Ein leichter Wind füllt die  
Trompete  
Die das Gerüchte tönen läßt.  
Ein hoher Geist gleicht der  
Raquete,  
Die strahlend in die Lüfte steigt,  
Und uns nach ihrem Knalle zeigt,  
Daß nur ihr Wesen Dampf gewesen.

Besser ist der gesungene Wechsel-  
dialog beim ersten Auftritte Ma-  
saniello:

Perr. Wie so erboßt?  
Masan. Daß ihn der Blick ver-  
senge!  
Perr. Und wen?  
Masan. Den Dieb, den Bluthund,  
den Spion,  
Der mir die Fische stahl.  
Perr. Wie groß war denn die  
Zahl?  
Masan. Was sagst du? eine große  
Menge,  
Ich wünsche dem, der sie  
genießt,  
Daß er die Pest daran  
sich frist,  
Zu seinem wohlverdien-  
ten Lohn, —  
Und wenn's der Herzog  
selber wär.  
Man saugt uns aus bis  
auf das Blut,  
Und wenn man keinen  
Ernst zur Sache thut.

So seh ich keine Rettung  
mehr.

Doch gehst du nur mit mir  
ein Bündniß ein,

So schwör ich dir, die  
Sache bald zu heben.

Uebrigens ist es bei Feind anzuerkennen, daß er in der Wahl der Stoffe sich von den die ganze Oper der Zeit beherrschenden Helden des Altertums, wie der Mythologie und der Schäferpoesie abwendete und mit seinem „Masaniello“ einen kühnen Griff in die Geschichte der neueren Zeit that, soweit dieselbe nicht nur politische Aktionen bot, sondern ein allgemein menschliches Interesse erweckte, wie in dem Freiheitskampf des neapolitanischen Volkes gegen die fremden Unterdrücker. Der Schritt war in der That neu, denn auch die größten Tondichter dieser und der nächsten Folgezeit blieben noch an jenen hergebrachten antiken und zum Teil altromantischen Stoffen haften. Der große Haendel, bevor er nach England sich wendete, schrieb seine ersten Opern in Hamburg; es waren dies „Nero“ und danach „Florinde und Daphne“. In Italien komponierte er die Oper Agrippina, dann seit 1711 in England einen „Theseus“, „Mucius Scaevola“; außerdem einen „Rinaldo“, „Amadis von Gallien“ und „Pastor fido“. Bei den musikalisch tiefer stehenden Opernwerken mußten aber Ballett und äußerlicher Glanz mit Maschinenkünsten ersetzen, was ihnen an innerem künstlerischen Werte fehlte.

**713. Gottscheds Kampf gegen die Oper und das Singspiel.** In den hier kurz charakterisierten Bahnen blieb in Deutschland die Oper, bis gegen das Jahr 1730 der Leipziger Professor Gottsched (aus Königsberg in Preußen) seinen erbitterten

Kampf gegen die ganze Gattung richtete, nicht um die Oper zu reformieren, die er überhaupt verwarf, sondern um das vernachlässigte Schauspiel auf eine höhere, künstlerische Stufe zu erheben. Dies ist bei der Beurteilung Gottscheds zu berücksichtigen, wenn er schon in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen“ (1730) sagte: „Die Opera ist das ungereimteste Werk, so der menschliche Verstand jemals erfunden.“

Nachdem Johann Neuber in Leipzig das sächsische Privilegium fürs Theater erhalten hatte, schloß Gottsched mit dem Neuberschen Ehepaar, Johann und Karoline Neuber, jenes Bündniß für die Reform des Theaterwesens, bei dem er im Interesse des Schauspiels zunächst seinen entschlossenen Kampf gegen das Unwesen der abgeschmackten Staatsaktionen und der damit verbundenen Herrschaft des Hanswurst richtete, um dafür die Bühne mit „regelrechten Schauspielen“ zu versorgen, wobei ihm zunächst die Tragödien der französischen Klassiker Dienste leisteten. Bald aber erkannte er, daß die Sinnlosigkeit der damaligen „Oper“ seinen Reformbestrebungen bei der großen Menge des gedankenlosen und durch Schaugepränge verwöhnten Publikums im Wege stand. Seine Fehde richtete sich deshalb ebenso gegen die Oper, wie gegen den Hanswurst, und in dem Neuberschen Ehepaar fand er die willigste und erfolgreichste Unterstützung.

Nach dem jähen Bruche dieses Bündnisses, dessen Erörterung in die Geschichte des „Schauspiels“ gehört, hatte einer der ausgezeichnetsten Theaterdirektoren jener Zeit, Gottfried Heinrich Koch, das Privilegium für das Leipziger Theater erhalten, und unter seiner Direktion, die anfänglich ebenfalls unter der Förderung Gottscheds der Pflege

des besseren Schauspiels galt, kam dennoch in die Geschichte der Oper ein neues Element, das eine besondere Bedeutung und Geschichte hatte. Während bis dahin die so häufig den musikalisch-dramatischen Werken beigelegte Bezeichnung „Singspiel“ auch der Oper ernster Gattung galt, nimmt doch die Geschichte des eigentlichen Singspiels und der Operette in Deutschland erst im Jahre 1751 ihren Anfang. Unter dieser damals neuen Gattung war eine heitere, zuweilen auch derb possenhafte Handlung zu verstehen, deren gesprochene Dialogpartien und dramatische Aktion durch leichte und gefällige Musikstücke unterbrochen wurde, die den heiteren Reiz des Ganzen zu erhöhen bestimmt waren. Und sonderbarer Weise kam der Anstoß zu dieser musikalisch-theatralischen neuen Gattung aus einem Lande und von einer Nation, die an der Geschichte der Musik und Oper den bescheidensten Anteil hat. In England war es, wo eine derartige Musikposse, unter dem Titel „The devil to pay“, von Charles Coffey zuerst entstanden war. Da dieselbe dort enormen Erfolg hatte, wurde sie in einer Uebersetzung und mit der englischen Musik zunächst in Hamburg aufgeführt, und da sie auch dort außerordentlich gefiel, so bewarb sich Koch in Leipzig darum. Schönnemann in Hamburg wollte sie aber nicht hergeben, und deshalb veranlaßte Koch den in Leipzig schon mit Lessing verkehrenden Felix Christian Weiße, ihm das englische Stück zu übersetzen. Da dieser aber es zu schwierig fand, den deutschen Text der vorhandenen englischen Musik anzupassen, so wurde Weißes freie Uebertragung durch den mit Koch in Verbindung stehenden Musiker Standfuß neu komponiert, und so wurde das Stückchen in Leipzig

unter dem Titel „Der Teufel ist los“ mit großem Erfolge zur Ausführung gebracht.

Gottscheds Widerspruch gegen die Einführung des Singspiels war umso heftiger, als diese neue Gattung jetzt in einem Hause Eingang fand, das nicht der Oper, sondern dem Schauspiel bestimmt war, und „Der Teufel ist los“ wurde nun das Streitobjekt einer großen Anzahl von Schriften und Gegenschriften. Unter allen diesen war die bedeutendste eine sehr gelungene Satire, die Frau Adelgunde Victoria Gottschedin zum Verfasser hatte. In Paris hatte der aus seiner Gemeinschaft mit den Encyclopädisten bekannte Baron Grimm eine kleine Schrift erscheinen lassen unter dem Titel „Le petit prophète de Bömischbroda“, welche durch die in Paris entstandenen Parteikämpfe über die französische und italienische Musik veranlaßt war. Frau Gottschedin fand nun die Form des Grimmschen petit prophète sehr geeignet, um auch für den Leipziger Streit verwendet zu werden. Indem sie die Schrift übersetzte, gestaltete sie dieselbe in der Weise um, daß sie statt auf die Pariser ganz auf die Leipziger Verhältnisse sich bezog und gab sie unter dem beibehaltenen Titel des Originals als „Der kleine Prophet von Bömischbroda“ 1753 anonym heraus. Die im Tone der Propheten gehaltene wichtige Schrift ist in kleine Kapitel geteilt, und die Stellen, welche die Leipziger Verhältnisse betreffen, mögen hier, da sie charakteristisch für die Parteien sind, auszüglich mitgeteilt sein. Hier fährt der „Kleine Prophet“ fort:

„Denn ich hatte dir geschaffen einen Neuber, der klüger war als Hake und Hofmann, und gab ihm die Herrschaft über das Fleischhaus (Neubers erstes Theaterlokal) und

schenkte ihm ein gelehriges Herz. Und ob er wohl schlecht spielte die Personen, so war er doch verständig . . . . . Aber siehe! Neuber ward abtrünnig von meinen Geboten, denn sein Weib wollte klüger sein als der Mann . . . . . Darum erweckte ich Schönemann, daß er ausging, von dieser verwirrten Bande und stiftete eine neue. Und er ging und nahm zu und ward berühmt, wie Neuber in den Tagen gewesen war, da er mir wohlgefiel. Aber auch er fiel ab von meinem Wege und wick auf die Bahn des Sings und der Wildheit der Engländer und hub an zu spielen den Sidney und Cossens Schuhflicker, den man nennet „der Teufel ist los.“ — Danach kommt Koch an die Reihe, den aber der Prophet den Kellner nennt: „Er war aus Wien berufen und kam nach L. und hub an im kleinen und stärkte sich und ich gab ihm die große Bühne. Aber sein Herz war nicht redlich mit mir, sondern hing heimlich an dem Singen und Tanzen, das er gesehen und gehört hatte zu Wien. Und er ließ kommen Sänger und Tänzer und verwöhnte die Augen und Ohren der Zuschauer; daß sie nicht merken wollten auf bewegliche Trauerspiele und vernünftige Lustspiele, sondern gähnten beim richtigen Wiße und klatschen bei Tölen. Und er fuhr fort zu verderben die Bühne, bis auch er vorstellte den Schuhflicker Jobsen und den Zauberer. Und so will ich verwerfen den Kellner, wie ich verworfen habe seine Vorgänger, die da abwichen von dem Wege, den ich ihnen gewiesen.“

Aus der umfangreichen Litteratur, die „Der Teufel ist los“ in Leipzig hervorgerufen hatte, braucht hier nichts weiter angeführt zu werden. Gottsched unterlag in diesem Streite; denn die ursprüng-

lich englische Posse hatte nicht nur das Singspiel in Deutschland erfolgreich eingeführt, sondern der Stoff desselben Stückes wurde danach noch von mehreren anderen Komponisten benutzt, zunächst von Adam Hiller in seiner Operette: „Der lustige Schuster“, oder „Die verwandelten Weiber“.

**714. Parteikämpfe in Paris.** Bei der Erwähnung des vorher genannten Baron Grimm sind schon die Parteikämpfe über die Oper in Paris kurz angedeutet worden, und es möge hier darüber etwas Näheres gesagt sein. Wir wissen, daß die Anfänge der italienischen Oper auch auf Paris von Einfluß waren. Der französiferte Florentiner Lully hatte in seiner Stellung als Leiter der ital. Oper und als der fruchtbarste Komponist für diese lange Zeit eine herrschende Stellung eingenommen. Allerdings hatten wie in Deutschland (Gottsched), so auch in Paris sich Stimmen erhoben, die der Oper die Berechtigung absprachen, als eine Kunstgattung betrachtet zu werden. Aber die Oper, wie sie damals beschaffen war, hatte auch dort sowohl den Hof wie die Menge des Publikums für sich. Musikalische Pastoralen, mythologische und selbst biblische Stoffe waren als Musikdramen schon in den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts viel gegeben. Als in den Jahren 1745—1751 Jean Jacques Rousseau als musikalischer Autodidakt mit seinen „Muses galantes“, den „Fêtes de Ramire“ und endlich mit einer hübschen ländlichen Idylle „le Devin du village“ in die Oeffentlichkeit getreten war und namentlich mit der letzteren Operette glänzenden Erfolg hatte, war Rameau in Paris schon längst der Diktator des Musikgeschmacks und suchte mit seiner mächtigen Partei in den Hofkreisen die Erfolge eines

jeden andern zu hintertreiben. So war die Pariser Oper für lange Zeit unter der Herrschaft eines Mannes, der sich selbst als gelehrter Musiker fühlte und als solcher auch bewundert wurde, eine äußerlich vornehme aber langweilige Unterhaltung geblieben. Ein neuer starker Zug kam unverhofft in diese Opernverhältnisse, als im Jahre 1752 die italienischen Buffonisten erschienen und die nationale Eitelkeit der Franzosen herausforderten, um sie — zu besiegen! In der Musik übt das Alte und Liebgewordene immer und überall eine große Macht auf die Menschen aus; allein die sonst so beweglichen und veränderlichen Franzosen zeigten sich unzugänglicher als andere für die Neuerungen der Tonkunst. Dazu kam aber noch der nationale Dünkel, daß — wie alles Französische — so auch die französische Musik die beste der Welt sei. Dem war nun keineswegs so und die einsichtsvolleren Franzosen widersprachen dieser Selbsttäuschung aufs entschiedenste. So hart, wie später Mozart (in seinen Briefen aus Paris) über die französische Musik, über den Gesang und das ganze musikalische Treiben in Paris urtheilte, ebenso verurteilend hatte schon Grimm damals in seiner erwähnten Satire „Le petit prophète de Böhmischbroda“ sich geäußert, als er den Triumph der italienischen Opera buffa verkündete. Der Streit für und wider die italienischen Buffonisten setzte die Pariser in größere Aufregung, als es die ernsthaftesten politischen Vorgänge vermochten, und im Opernhause kämpften die Parteien zwischen der „Ecke der Königin“, die für die Italiener war, und der entgegengesetzten national-konservativen „Ecke des Königs“, — indem auch der ganze Hof in zwei Parteien zerfiel

war. Weil die Italiener den frischen Mut hatten, an Stelle der langweiligen Eintönigkeit und Formensteifheit die ungebundene Freude und Belustigung einzusetzen, schilderten die damaligen „Nationalisten“ die Opera buffa als eine unerhörte Profanation des Pariser Musentempels, seiner Würde und Majestät. In erster Reihe handelte es sich bei diesem Streit allerdings um den Wert der Musik — der italienischen und französischen, — indem die Anhänger der Buffonisten die Italiener vor allem als die Schöpfer der wirklichen „Melodie“ feierten. Einen wesentlichen Anteil aber an dem Erfolge und an dem erweckten lebhaften Interesse hatte doch der freudige Wagemut der Italiener, mit der Tradition der abgenutzten Stoffe zu brechen und die komischen Seiten des wirklichen Lebens in parodistischer Weise auf die Bühne zu bringen. Das erfahren wir auch aus der Entrüstung ihrer Gegner. Denn — so sagte man unter anderem — es wäre geradezu gemein, daß ein Actor offen sich in einen Bären verkleide, wie in der Operette „Zingara“ von Rinaldo, und daß sogar ein Apotheker in einer Oper auftreten dürfte.

Die Stücke waren sämtlich nur für zwei oder drei Personen geschrieben, die Darsteller waren Sga. Tonelli und die Signori Monelli und Cosimi, und die Form der Stücke erinnert vielfach an die alten englischen Enterludes oder an die spanischen Zwischenspiele des Cervantes, waren aber meist selbständige Erfindungen, deren ganze dürftige Handlung ihren Hauptreiz durch die kleinen Musikstücke erhielt. Der namhafteste und auch am häufigsten vertretene der Componisten war Pergolesi, dessen „Serva padrona“ auch den allergrößten Erfolg hatte.

In einer Besprechung aus jener Zeit heißt es darüber: „Von Handlung ist bei dem Stück kaum zu sprechen. Die ganze Sache dreht sich darum, daß der alte dürre Uberto seine Schokolade nicht zur rechten Zeit erhält. Die junge reizende Magd Serpina hat ihn unter dem Pantoffel und macht was sie will. Aber es ist eine Lust, die beiden zu sehen und zu hören.“

Den Anfang der Vorstellungen machte (1. August 1752) Pergolesi's Meisterwerk der komischen Gattung „La serva padrona“. Von Pergolesi kamen außerdem noch vier Singspiele zur Aufführung, außerdem zwei von Rinaldo und einzelne von Tomelli, Orlandini, Mtella, Selletti, Latilla, Leo und Ciampi. Nach den Titeln der Stücke möge man auf die dafür erwählten Stoffe schließen. Außer Pergolesi's „Serva padrona“ waren es: *Il maestro di Musica*, *Il geloso schernito*, *Il medico ignorante*, *Il tracollo*, sämtlich von Pergolesi; ferner: *Il Giudicatore*, *La finta cameriera*, *La Donna superba*, *Il Cinese rimpatriato*, *La Zingara*, *Gli artigiani arricchiti*, *Il paratagio*, *I viaggiatori* und *Bertolde in corte*.

Jemehr Rumor aber das Auftreten der Italiener in Paris machte, umso weniger konnte es ausbleiben, daß aus den gegebenen starken Anregungen in Paris selbst das heitere Singspiel sich gestaltete, in welchem wir die ersten Anfänge der französischen komischen Oper zu erkennen haben. In Deutschland war man darin mit der aus dem Englischen übertragenen Burleske von Coffey zwar zuvorgekommen, aber auch unser deutscher Adam Miller hatte doch für seine ferneren Operetten die Stoffe derselben von den Franzosen genommen. So in seiner „Liebe auf dem Lande“

nach Favart's „Annette et Lubin“, in „Lisuard und Dariolette“ und in seiner erfolgreichsten Operette „Die Jagd“.

Unterdessen waren aber in Paris neue Parteikämpfe entstanden, die mit der bedeutsamsten Wendung für die dramatisch-musikalische Form in Zusammenhang standen. Es war der bekannte Streit der „Gluckisten und Piccinisten“, indem hier die Anhänger des Italiener's denen eines — Deutschen gegenüberstanden.

**715. Gluck und das Musikdrama.** Die erste Oper von Gluck „Artaserse“ war nach einem italienischen Texte des damals gesuchtesten und bedeutendsten Librettisten Metastasio komponirt. Aber erst zwanzig Jahre später hatte Gluck mit seinem „Orpheus“ die eigentliche Ruhmeslaufbahn angetreten und zwar in Wien, wo er seit 1754 als Hofkapellmeister angestellt war. Der italienische Textdichter des „Orfeo“ war Calzabigi und erst viel später wurde das italienische Original von Moline ins Französische übertragen und zum Teil unter Gluck's Teilnahme vielfach umgearbeitet. Infolge dessen haben wir von diesem Werke eine italienische und französische Partitur. Sowie Gluck mit seinem, aus lange durchdachten künstlerischen Grundsätzen hervorgegangenen neuen dramatischen Stil die neue Epoche des Musikdramas begründete, so ist er auch bedeutend und interessant in seinen von ihm selbst wiederholt und eingehend dargelegten Absichten und Theorien. Im Jahre 1769 äußerte er sich darüber: „Meine Absicht war es, die Musik von allen den Mißbräuchen zu reinigen, welche sich infolge der Eitelkeit der Sänger und der übergroßen Nachgiebigkeit der Tonsetzer in die italienische Oper eingeschlichen haben und welche

dies prächtigste und schönste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandeln. Ich versuchte deshalb die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Poesie zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärkt, ohne die Handlung zu unterbrechen und durch überflüssige Reraten abzuschwächen; denn ich meine, daß die Dichtung von der Tonkunst in derselben Weise unterstützt und gehoben werden muß, wie die korrekte Zeichnung eines Gemäldes durch den Glanz der Farben und durch die richtige Verteilung von Licht und Schatten, welche die Figuren beleben, ohne ihre Umrisse zu beeinträchtigen. Ich vermied es daher, den Schauspieler im Feuer des Dialoges zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, oder um ihn mitten in seiner Rede bei einem günstigen Vokale aufzuhalten, sei es, damit er die Geläufigkeit seiner schönen Stimme in einer langen Passage offenbarte, oder damit er wartete, daß ihm das Orchester Zeit gäbe, um für den Vortrag eines Orgelpunktes Atem zu schöpfen. . . Kurz und gut, ich wollte alle jene Mißbräuche in den Bann thun, gegen welche schon lange, aber vergebens, der gute Geschmack und der gesunde Verstand sich empören.“ —

Was also Gluck bei seiner Reform in erster Reihe ins Auge faßte, war das Drama, der logische Zusammenhang alles dessen, was ein Drama in gesteigerter Wirkung durch den Ton ausdrücken soll.

Am befremdlichsten muß es uns sein, daß Gluck bei seinem so durchdachten Bestreben dazu gelangen konnte, der französischen Sprache den Vorzug zu geben. Daß er den Wunsch hatte, in der Pariser großen

Oper zur Aufführung und zur Anerkennung zu kommen, und daß er den Franzosen schmeicheln wollte, indem er fernerhin die französische und nicht die italienische Sprache für seine Musikdramen gebrauchte, kann wohl bei einem schöpferischen Genie wie das seinige nicht der ausschlaggebende Grund gewesen sein. Nachdem die Opern „Orfeo ed Euridice“, dann „Alceste“ und außerdem „Paride ed Helena“ italienisch komponiert waren, nach den Librettos v. Calzabigi, den er noch 1773 öffentlich als den „Erfinder einer neuen Gattung des lyrischen Dramas oder der italienischen Oper“ erklärt hatte, rühmte er an diesen Texten, daß sie alles bieten, was ein Tonsetzer verlangen könne, um für seine Arbeit die nötige Begeisterung zu finden. Dennoch hatte Gluck, in der Aussicht auf Paris, schon längst mit der französischen Sprache sich so vollkommen vertraut zu machen gesucht, daß es ihm möglich sei, auch alle Feinheiten derselben, namentlich auch in der Prosodie, für den musikalischen Ausdruck richtig zu verwerten. Nachdem er schon verschiedene Singspiele von Favart und anderen komponiert hatte, unternahm er es, den Text zu einer komischen Oper in Musik zu setzen und wählte dafür das Libretto von Dancourt, eines der ersten und fruchtbarsten Lustspieldichter Frankreichs. Es war dies die anmutige Operette „La rencontre imprévue“ oder „Les Pelerins de la Mecque“, die in der Verdeutschung unter dem Titel „Die Pilgrime von Mekka“ besonders in Wien großen Beifall fand. Von Wien aus hatte Gluck wiederholt und für längere Zeit seinen Aufenthalt in Paris genommen, aber erst 1770 hatte sich ihm durch die Vermählung der österreichischen Erzherzogin Marie

Antoinette mit dem französischen Dauphin die Aussicht eröffnet, an der hohen Frau eine Förderin seiner Pläne in Paris zu erhalten. Für das nächste seiner Werke „Iphigenie in Aulide“ hatte er sich deshalb mit du Rouillet, der in Wien Attaché bei der französischen Gesandtschaft war, in Verbindung gesetzt, indem er denselben veranlaßte, ihm nach Racines Iphigenie ein Opern-Libretto zu schreiben, das in seinen Formen den Texten Calzabigis entsprechen sollte. Hier nach wurde du Rouillet der Vermittler zwischen Gluck und der Direktion der Pariser Akademie. In seinem Schreiben an die Direktion erklärte du Rouillet, vorausichtlich mit Vorwissen Glucks, weshalb dieser die französische Sprache erwählt habe: In Orfeo und Alceste habe er dargethan, was er wolle und könne; allein die italienische Sprache habe zu viel Vokale und eigne sich zwar zu „Passagen“, entbehre aber der Klarheit und Kraft der französischen Sprache, und die Behauptungen „einiger der berühmtesten Schriftsteller (auf Rousseau gemünzt), die die französische Sprache als unerträglich für musikalische Schöpfungen verleumdete haben“, müsse er zurückweisen. War es hier der Franzose, der seine Sprache pries, so hatte bald darauf Gluck selbst in einem Schreiben an den „Mercure de France“ sich vorsichtiger ausgedrückt. Auch er führt an, daß die italienische Sprache für Passagen und Arien sich besonders eignet, ihm aber, der gerade alle jene Rieraten zu Gunsten des dramatischen und natürlichen Ausdruckes vermeiden wolle, biete sie keine Vorteile. „In Deutschland geboren, und mit der italienischen und französischen Sprache durch eifriges Studium ziemlich vertraut, glaube ich mir doch kein Urtheil

über die feinen Nuancierungen erlauben zu dürfen, welche einer Sprache vor der andern den Vorzug verleihen; ja ich bin der Meinung, daß jeder Fremde sich enthalten müsse, hierüber einen Ausspruch zu thun. Indessen wird mir wohl gestattet sein zu sagen, daß mir immer diejenige Sprache am besten gefallen wird, in welcher mir der Dichter die meisten Mittel an die Hand giebt, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken, und diesen Vorteil meine ich in der Oper „Iphigenie“ gefunden zu haben.“

Man wird aus dieser diplomatisch feinen Auseinandersetzung erkennen, wie der deutsche Meister seine für die Franzosen so schmeichelhafte Bevorzugung der französischen Sprache zu begründen mußte, ohne der italienischen Sprache jene Vorzüge zu bestreiten, durch die sie eben die internationale Gesangssprache wurde. Und er konnte die zwischen beiden Sprachen herrschenden Unterschiede gerade deshalb hervorheben, weil seine Tonsprache für das Drama durchaus etwas anderes sein sollte, als der bisherige Gesang in der italienischen Oper. Aber trotz seinem so vorsichtigen Verhalten stellten sich seinem Unternehmen in Paris anfänglich große Schwierigkeiten entgegen. Der Dauphine Maria Theresia stand die Maitresse du Barri gegenüber, die alle Mittel in Bewegung setzte, den Deutschen nicht aufkommen zu lassen. Zu den älteren Anhängern des völlig französischen Stills gesellte sich die weit aus größere Menge des Publikums, das für die lebenswürdigen Opern des Belgiers Grètry in hohem Maße eingenommen war. Der aus künstlerischer Ueberzeugung entschiedenste Vorkämpfer für Gluck, Jean Jacques Rousseau, hatte sich erbitterte Feinde gemacht durch seine

rücksichtslosen Angriffe gegen die französische Musik und gegen die Befähigung der französischen Sprache für den Gesang. Wenn er aber auch in diesem Punkte mit Gluck im Widerspruche stand, so waren doch die wesentlichsten Grundsätze Glucks für das Musikdrama genau dieselben, die Rousseau schon verkündet hatte, sowohl in seiner „Lettre sur la musique française“, wie in seinem „Dictionnaire de musique“. Da nun Rousseau seine eigenen Theorien durch die Werke des deutschen Tondichters zur That geworden sah, so konnte durch Meinungsverschiedenheiten in einzelnen Punkten die gegenseitige große Verehrung beider nicht verringert werden. Gluck selbst machte kein Hehl aus seiner Bewunderung Rousseaus, obgleich er gerade damit bei den herrschenden Verhältnissen sich selbst weitere Schwierigkeiten schuf.

Von den Gegnern Glucks wurde — wie es heißt auf Veranlassung der du Barri — der hervorragendste italienische Opernkomponist, der Neapolitaner Piccini herbeigerufen, damit dieser dem Deutschen entgegengestellt werde. Piccini stand, als er nach Paris kam, dem Parteitreiben völlig fern, ebenso wie auch Grétry ohne sein Verschulden gegen Gluck ausgespielt wurde. Ueber die Partiekämpfe selbst und die daran hauptsächlich beteiligten Persönlichkeiten braucht hier weiter nichts berichtet zu werden. Das Ende derselben war aber der vollständige Sieg Glucks und seiner Anhänger.

Was die Dichtungen der Gluckschen Musikdramen betrifft, so wissen wir schon, welchen Wert der geistvolle Komponist darauf legte, daß sie seinen Anschauungen und Absichten entsprachen, indem er nach den bisherigen schablonenhaften Operntexten, die dem klassischen

Altertum entnommenen Stoffe auch in den Formen auf die Reinheit der Antike zurückführen wollte. Das Erhabene und Erhebende sollte in der Einfachheit sich zeigen und in der Wahrheit der Leidenschaften. Diesen Grundsatz wollte er auch in der Dichtung gewahrt wissen, denn diese mußte ihm das Mittel geben, seine Absichten zu verwirklichen. Wenn er den Textdichter seines „Orpheus“ und der „Alceste“ ganz besonders hochstellte, und wenn er Calzabigi sogar als den Schöpfer des neueren Musikdramas bezeichnete, so muß man daraus schließen, daß Calzabigi es wirklich war, der den Tonkünstler erst auf diesen Weg geführt hatte. Mit den Franzosen war er weniger glücklich. Auf du Roulet konnte er für seine „Iphigenia in Aulis“, der überdies die Tragödie Racines zu Grunde lag, noch betreffs der Formen des Dramas seine Absichten übertragen; bei „Iphigenie in Tauris“ von Guillard war dies nicht mehr ganz der Fall und für „Armide“ mußte er das schon vorhandene ältere Textbuch von Quinault nehmen, das nur durch solche Musik zu neuem Leben erweckt werden konnte.

Die Uebereinstimmung der künstlerischen Grundsätze Glucks mit denen des Philosophen Rousseau sind schon hervorgehoben worden. Rousseau giebt in seinem Dictionnaire de musique bei dem Artikel „Opéra“ eine sehr eingehende Definition alles dessen, was die Oper erfordert und beginnt den Artikel in zusammenfassender Kürze mit dem Satz:

„Die Oper ist ein dramatisches und lyrisches Schauspiel, das alle Reize der schönen Künste in der Darstellung einer leidenschaftlichen Handlung vereinigt, um mittels angenehmer Sinnesempfindungen Anteilnahme („l'intérêt“) und Illu-





tion zu erwecken.“ Bei dieser Definition ist wohl zu beachten, daß die verschiedenen Bestandteile eines Musikdramas oder einer Oper nicht nebeneinander, jedes für sich, bestehen sollen, sondern daß aus ihrer Vereinigung ein einheitliches Ganzes hervorgeht. Das ist eben das, was das Musikdrama Gluck's erreicht hat und was auch mit dem von ihm ausgesprochenen Grundsatz zusammenstimmt: daß alle Erhabenheit eines Kunstwerkes nur in der Einfachheit und Einheitlichkeit zu suchen ist.

Auf dem Gebiete der seriösen Oper blieben die Stoffe des Altertums für viele Tonkünstler noch lange Zeit die willkommensten Textunterlagen. Auch die Tragödien Racine's leisteten dafür noch ihre Dienste. Des Dichters *Athalie* wurde noch wiederholt komponiert und auch nach der Gluck'schen Epoche fand *Armide* noch verschiedene Komponisten, von denen hier nur Reichardt und Righini genannt sein mögen. Für das in Berlin Ende 1742 eröffnete glänzende Opernhaus, der Schöpfung Friedrich's d. Großen, schrieb der Kapellmeister Graun die meisten Opern, darunter schon 1749 eine „*Ifigenia in Aulide*“.

Die großen Hoftheater in Deutschland, besonders Dresden und Berlin, hatten seit der aus Italien eingeführten Oper auch nur italienische Sänger, und auch die angestellten Kapellmeister, die zugleich Opernkomponisten waren, — wie in Dresden Haffe und in Berlin Graun, später Reichardt — schrieben ihre zahlreichen Opern nach italienischen Texten und im italienischen Stil. Mit Vorliebe wählten sowohl Graun wie Haffe die italienischen Texte von Metastasio.

**716. Pietro Metastasio.** Der bedeutendste Dichter der Operntexte, Metastasio (mit eigentlichem

Namen Trapassi), war in Rom 1698 geboren, und schon mit vierzehn Jahren hatte er sein erstes Trauerspiel geschrieben. Einige Jahre später, nachdem er in den geistlichen Stand getreten war, wurde er hauptsächlich durch eine Sängerin dazu angeregt, seine große dichterische Begabung der Operndichtung zuzuwenden. Eine seiner ersten Operndichtungen, „*Didone abbandonata*“, wurde von Sarti in Musik gesetzt und hatte überaus glänzenden Erfolg. Nachdem er 1730 in Wien als Hofdichter angestellt worden war, verbreitete sich sein Ruhm bald über Europa, und alle Opernkomponisten, die italienischen wie die deutschen, eigneten sich seine Texte an. „*La clemenza di Tito*“ wurde von Haffe in Musik gesetzt und schon 1737 in Dresden aufgeführt. Mehrere der Texte Metastasio's wurden wiederholt komponiert, besonders von Haffe, Graun und Reichardt; vor allem war sein „*Artaxerxes*“ der gesuchteste Operntext fast aller bedeutenden Tondichter seiner Zeit. Dennoch kann man nicht sagen, daß Metastasio eine besonders starke dramatische Ader hatte; in den Formen blieb er sich immer ziemlich gleich, und für die Charakteristik seiner Helden und Heldinnen hatte er meist nur den Ausdruck übermäßigen Pathos oder weichlich zärtlicher Empfindungen. Was ihn aber als Dichter auszeichnete, war vor allem die vollkommenste Reinheit und Schönheit der Sprache und der Wohlklang seiner Verse.

Daß übrigens die schon erfolgreich in Musik gesetzten Operndichtungen immer wieder aufs neue komponiert wurden, gilt nicht allein von den Texten Metastasio's. Auch schon lange vor Gluck gehörten *Sphigeneia*, *Armide* und *Orpheus* zu den beliebten Opernstoffen, und selbst nach Gluck wurden sie von anderen

aufs neue komponiert. Denn die an den großen deutschen Hofoperntheatern angestellten Kapellmeister waren verpflichtet, für neue und prunkvolle Opern zu sorgen und mußten deshalb oft genug zu den schon benutzten Stoffen greifen.

**717. Das Singspiel in Frankreich und Deutschland.** Daß in Deutschland das Singspiel viel allgemeinere Ausbreitung fand, als die heroische Oper, lag in den herrschenden Theaterverhältnissen. Denn während an den Hoftheatern die Vorstellungen noch nicht für das allgemeine Publikum gegen Eintrittsgeld stattfanden, sondern nur für den Hof und für die aus der Bürgerschaft besonders Geladenen, wurde das leichtere Genre der Oper den Privattheatern überlassen. Da in Berlin Friedrich der Große den Wunsch hegte, neben den großen Opern, die häufig doch recht langweilig waren, die leichtere Unterhaltung der italienischen Opera buffa einzuführen, ließ er zu dem Zwecke in Potsdam ein kleineres Schloßtheater erbauen und dafür die Truppen der italienischen Intermezzospieler kommen. Auch dieß der besonderen Gattung dienende kleinere Theater war ein „königliches“ im engsten Sinne.

Wie in Deutschland, so war auch in Frankreich nach den Erfolgen der Opera buffa auf dem Gebiete des Singspiels die Zeit einer reichen Ernte eingetreten. In Paris blieb Grétry noch für längere Zeit der Liebling. Die meisten seiner zahlreichen Opern konnten mit dem Gattungsbegriff des „romantischen Singspiels“ bezeichnet werden. Dazu gehören vor allem seine nach Texten von Marmontel und von Sedaine komponierten Opern „Der Hurone“, „Zemire und Azor“ und „Richard Löwenherz“. Die beiden letztgenannten Opern fanden bald

auch auf deutschen Theatern die weiteste Verbreitung und waren lange Zeit sehr beliebt.

Neben dem Opernprunk an den deutschen Höfen hatte das vernachlässigte und sich selbst überlassene Schauspiel um so freudiger die Singspiele italienischen und französischen Ursprungs sich angeeignet. In Berlin wurden diese Opern von den für den Gesang befähigten Schauspielern in dem noch sehr erbärmlichen Komödienhause aufgeführt. Aber nach den großen Erfolgen der Operetten Adam Millers hatten sich jetzt auch andere deutsche Komponisten für dies leichtere Genre gefunden; besonders wurden Johann André und Georg Benda auf diesem Gebiete äußerst thätig, und sie fanden jetzt dafür auch schon die Unterstützung von Seiten deutscher Dichter. Für Benda hatte bereits 1778 der Gotha'sche Archivar und vielseitig thätige Schriftsteller Fr. W. Gotter den Stoff von „Romeo und Julie“ als ein „Schauspiel mit Gesang“ bearbeitet. Gotter hatte dafür aber nicht die Tragödie Shakespeares als Grundlage genommen, sondern das auf allen deutschen Bühnen viel gegebene Schauspiel von Felix Christian Weiße. Für den Zweck des Singspiels hatte aber Gotter den tragischen Ausgang abgeändert, indem er die beiden Liebenden am Leben ließ. Auf die Form dieser Operndichtung und der darin enthaltenen Gesangnummern möge man aus dem folgenden Duette schließen, das die Liebenden nach ihrer glücklichen Errettung singen\*).

Romeo. Beste, du lebest! Dich hab' ich wieder!

Julie. Bester! Ich lebe, habe dich wieder!

\*) Vergl. meine „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland“ (1870).

Romeo. Frenbiges Schrecken!

Julie. Süße Betäubung.

Beide. Himmel und Erde tanzen  
um mich.

Julie. Todesbezwinger! Vater  
des Lebens!

Beide. Selig und dankbar preisen  
wir dich &c.

In dieser kleinen Probe haben wir auch gleich für derartige Opernduette die Schablone, die auch noch für viel spätere Opern verwendet wurde.

— Auch Shakespeares tiefsinnige Komödie „Der Sturm“ wurde von Gotter als Operntext behandelt und unter dem Titel „Die Geisterinsel“ aufgeführt, und derselbe Stoff wurde noch mehrmals für Opernkomponisten umgewandelt, von denen hier als die namhaftesten Peter Winter und Reichardt genannt sein mögen.

— Der fleißige Benda war auch der erste, der in seinem Duodram „Ariadne auf Naxos“, dessen Textdichter der Schauspieler und Schriftsteller Brandes war, die Gattung des gesprochenen Dramas mit Musikbegleitung einführte. Auf Ariadne folgte bald ein zweites derartiges Melodram „Medea“, für das wieder Gotter den Text geschrieben hatte. Später kam auch noch das Monodram von Rousseau, „Pygmalion“, mit Bendascher Musik zur Auführung und wurde eine Lieblingsrolle des großen Schauspielers Jffland.

Neben Gotter ist von den deutschen Autoren noch der fruchtbare und beliebte Lustspieldichter Breßner als Operndichter zu nennen und er hatte ganz besonders durch das Textbuch eines Singspiels zum Ruhme unseres herrlichsten Londichters beigetragen, wenn auch gegen seinen Willen. Breßner hatte das Textbuch eines dreiaktigen Singspiels verfaßt, das mit der gefälligen Musik von Johann André auf

den deutschen Bühnen mit Beifall gegeben wurde. Es hieß: „Belmonte und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail“. Mozart, der um diese Zeit in Wien auf Wunsch des Kaisers Joseph II eine deutsche Oper schreiben sollte, hatte das bereits im Druck erschienene Buch von Breßner kennen gelernt. Die allgemeine Anlage schien ihm sehr glücklich und der Stoff für die musikalische Behandlung geeignet zu sein, weshalb er den Wiener Theaterdichter Stephanie veranlaßte, den Text so umzugestalten, daß er eine wirkliche komische Oper daraus machen könne. Wie dies geschah und welchen richtigen Blick für das Dramatische und Bühnenmäßige Mozart in den durch ihn veranlaßten Veränderungen des ursprünglichen Textes bewies, werden wir im folgenden sehen.

**718. Mozart.** Von den dramatisch-musikalischen Werken Mozarts, die seiner ersten jugendlichen Periode, von seinem elften bis achtzehnten Lebensjahr, entstammen, soll hier nicht die Rede sein, da diese früheren Opern für seine Zeit noch keine Bedeutung und keinen Einfluß hatten. Sein stetes Verlangen, als dramatischer Komponist sich zu bewähren, steigerte sich in dieser Zeit von Jahr zu Jahr. Abgesehen aber von der lebhaften Anerkennung, die bei den für Mailand geschriebenen italienischen Opern den außerordentlichen Fähigkeiten des Wunderknaben zu Teil wurde, hatte er auf deutschem Boden einen wirklichen Erfolg erst in München mit der dreiaktigen Operabuffa „La finta giardiniera“. Bei dem Bedürfnis geeigneter Texte war es gar nichts ungewöhnliches, daß die Texte schon komponierter und aufgeführter Opern von anderen Tonkünstlern nochmals komponiert wurden. La finta giardiniera hatte schon zwei Komponisten gehabt, und

nun sollte Mozart denselben Text für den Münchener Karneval nochmals in Musik setzen. Der Text aber, obwohl nach Calzabigi bearbeitet, ist so unklar und uninteressant, daß man diese Wahl nicht recht begreift. Mozarts Musik hatte denn auch den lebhaftesten Beifall gefunden, aber eine weitere Laufbahn blieb der Oper verschlossen, obwohl man es später in Frankfurt mit einer deutschen Bearbeitung derselben versucht hatte. Auch für „Idomeneo“ hatte Mozart den Text einer schon vorhandenen älteren Oper neu zu komponieren; der ältere Text von Donhet wurde aber in Salzburg von dem Abbate Varesco vielfach umgestaltet. Aber trotz mancher wirklichen Verbesserungen blieben doch die Uebelstände, die der schablonenhaften Opera seria anhafteten, zum Teil fortbestehen. Dem Texte fehlt im ganzen der angemessene dramatische Bau und damit übersichtliche Klarheit des Zusammenhanges und Steigerung des Interesses, wenn auch der dramatische Vorgang an sich keineswegs solches Interesses entbehrt. Obwohl „Idomeneo“ die erste Stufe zu Mozarts Meisterschaft bedeutet, indem die Musik Schönheiten allerersten Ranges enthält, so ist es doch bei den Mängeln der Textunterlage begreiflich, daß das Werk sich erst sehr langsam Bahn brechen konnte und auch in der Folge niemals einen festen Platz auf der deutschen Opernbühne errungen hat. Mit was für Schwierigkeiten und widrigen Umständen hatte der geniale Komponist zu kämpfen! Es sei hier nur an den noch herrschenden abscheulichen Gebrauch der Castraten erinnert und an den Uebelstand, daß der Musiker an dem für die Aufführung bestimmten Orte (München) an seinem Werke zu arbeiten hatte, weil er nach den vorhandenen Opernkräften, soweit sie

überhaupt schon beisammen waren, sich bei der Ausarbeitung der Musikstücke richten mußte, daß er ferner Rücksicht auf die verschiedenen Wünsche der Sänger nehmen mußte, Aenderungen zu machen oder neue Arien einzulegen hatte (wie es ja später auch noch in Wien der Fall war). Und bei allen diesen Hemmungen und Störungen sollte doch der Komponist von dem Gefühl getragen und begeistert sein, daß es sich um ein wirkliches einheitliches Kunstwerk handele.

**719. Mozarts erste deutsche Oper.** Mehr begünstigt durch die mitwirkenden Umstände war Mozart, als er schon ein Jahr später mit seiner ersten deutsch geschriebenen Oper den Weg gefunden hatte, um einen vollen und durchschlagenden Erfolg zu erringen und Eingang bei allen deutschen Bühnen zu finden. Es ist schon kurz angedeutet, wie Mozart bei der Umarbeitung des Breknerschen Textes (durch Stephanie) sein sicheres Urtheil und richtiges Gefühl für die Erfordernisse einer bühnenmäßigen Oper gezeigt hat. Wir haben dafür glücklicherweise in seinen Briefen an den Vater die bestimmten Nachweise. Das Resultat seiner Mitarbeiterschaft erkennen wir zunächst aus einer Vergleichung des ursprünglichen Breknerschen Textes, wie ihn André komponiert hatte, mit der für Mozart umgearbeiteten Form durch die eingeschalteten Musikstücke. Die Einteilung in drei Akte ist dieselbe geblieben. In Andrés Operette beginnt der erste Akt mit einem kurzen Selbstgespräch des Belmonte; dann folgt das Lied Osmins: „Wer ein Liebchen hat gefunden.“ Die weiteren Musiknummern des ersten Aktes sind dann: Arie des Belmonte „O wie ängstlich“; der Chor „Singt dem großen Bassa Lieder“; die

Arie der Constanze „Ach ich liebte“; und das den Akt schließende Terzett: „Marsch, Marsch, Marsch!“

— Auf Mozarts Veranlassung kamen noch hinzu: das an das Lied Osmin's unmittelbar sich anschließende Duett desselben mit Belmonte, und endlich die großartige Arie des Osmin „Solche hergelaufne Laffen“. — Ueber diese Zusätze spricht sich Mozart selbst in einem Briefe an seinen Vater folgendermaßen aus:

„Die Oper hat mit einem Monolog angefangen, und da hat ich Herrn Stephanie eine kleine Ariette daraus zu machen, — und daß nach dem Liedchen des Osmin die Zwei zusammen schwärzen, ein Duett daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Herrn Fischer zugedacht haben, welcher gewiß eine vortreffliche Bassstimme hat, — obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten\*), und ich ihm aber beteuert, er würde nächstens höher singen, — so muß man so einen benützen, besonders da er das hiesige Publikum ganz für sich hat. — Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu singen und sonst nichts, außer in dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Akt eine Arie bekommen und wird auch im zweiten Akte noch eine haben. Die Arie habe ich dem Herrn Stephanie ganz angegeben und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang davon und das Ende, welches von guter Wirkung sein muß.“

\*) Es ist dies eine echt Mozartische Schalkheit. Der Erzbischof wird wohl etwas ähnliches gesagt haben; aber die Form, Fischer sänge „für einen Bassisten zu tief“ gehört wohl Mozart an, der damit des ihm mit Recht verhassten Erzbischofs anmaßliche Dummheit bezeichnen wollte.

Im zweiten Akt war von den sechs Nummern des Breknerschen Textes nur die dritte Gesangsnummer, ein Rondo für Constanze und Blondchen, ausgeschieden und dafür dem Blondchen eine zweite Arie gegeben („Welche Wonne, welche Lust“). Neu eingeschaltet sind außerdem: das Duett zwischen Osmin und Blondchen und nach der Arie Constanzes „Traurigkeit ward mir zum Lese“ die große Bravourarie „Martern aller Art“ (für „die geläufige Gurgel“ der Cavalieri), und die Arie des Belmonte „Wenn der Freude Thränen fließen“. Das Quartett am Schlusse dieses Aktes ist in der Brekner-Andréschen Oper nur ein vierstimmiger Schlußgesang, statt dessen Mozart sich hier einen andern Text schreiben ließ, der ihm Gelegenheit gab, in seinem viel breiter ausgeführten und auch dramatisch belebteren Quartett dem Akte einen volleren Abschluß zu geben. — Bedeutend abweichend vom Originaltext ist bei Mozart der ganze dritte Akt, der im Breknerschen Buche und in Andrés Partitur mit einer langen Scene beginnt, in der die geplante Entführung Constanzes versucht und vereitelt wird. Zu dem Ensemble der zwei Paare kommt dann noch Osmin und Chor der Wache. Aus dieser ganzen Scenenreihe hat Mozart nur den Text von Pedrillos reizendem Ständchen beibehalten, dagegen dem Belmonte noch eine große Arie zugeteilt und dem Osmin nach dem gescheiterten Entführungsversuch seine glänzende Arie „Ha, wie will ich triumphieren!“ Für das Duett zwischen Belmonte und Constanze genügte Mozart der Text des Originals nicht und er nahm dafür lieber die Verse Stephanies. Es ist bemerkenswert, wie sich Mozart über Stephanies Poesie äußerte,

gegen die Leopold Mozart sich sehr abfällig ausgesprochen hatte. Erstens fand er die Poesie gar nicht so schlecht wie sein Vater; auf schlechte Reime, schrieb er ihm, käme es beim Gesang gar nicht an, weil keinem Menschen dieselben beim Gesang auffallen würden, während die Verse für ihn zum Komponieren sehr geeignet seien. Auch wäre ja doch die Hauptsache, daß der Plan des Stückes für die Oper gut ausgearbeitet sei; der Wert der Verse sei ganz untergeordnet, wenn sie nur dem Komponisten freie Bewegung für seine musikalischen Gedanken gestatteten, und das sei hier der Fall. Kurz, Mozart war mit dem Texte, nachdem er ganz nach seinen Intentionen umgestaltet war, so zufrieden, daß er mit ganz außerordentlicher Lust an der Oper arbeitete. Sehr wesentlich war es dabei noch, daß er auch von der Aufführung durch die Sänger sich alles Gute versprechen konnte. Und weil er in dem Sänger Fischer einen Bassisten von höchster künstlerischer Befähigung hatte (wir dürfen dies schon aus dem entnehmen, was Mozart dem Sänger des Osmin zumuten konnte!), so stimmte dieser glückliche Umstand auch mit seiner sonstigen Intention, dieser Rolle des Osmin eine größere Bedeutung zu geben, und diesen zusammenwirkenden Umständen verdanken wir im Osmin eine humoristisch-musikalische Schöpfung, die in der gesamten Opernliteratur nicht wieder ihresgleichen gefunden hat. Einen so hohen Grad der Vollendung würde diese Schöpfung nicht haben, wenn hier nicht der rein musikalische Wert gesteigert würde durch eine zugleich dramatische Charakteristik von unvergleichlicher Schärfe und hinreißendem Humor in jedem Zuge. Auch über diese Seite des

musikalischen Osmin-Charakters läßt der Schöpfer selbst in einem seiner Briefe uns seine künstlerischen Grundsätze erkennen. Zudem er darauf hinweist, wie in der ersten großen Arie in F Osmin seine komische Wut immer mehr steigert, fügt Mozart hinzu (in dem Briefe an seinen Vater): „Ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel . . . . Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen soll, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich (in dem letzten Satz „Erst geköpft“ etc.) keinen fremden Ton zum F, sondern einen befreundeten . . . A minore gewählt.“ Aus allen diesen Bekenntnissen des unvergleichlichen Tonkünstlers ersehen wir, daß das größte Musikgenie der Welt auch ein denkendes, ein sorgfältig und verständig erwägendes Genie war, aber bei aller solcher beaufsichtigenden Verstandesthätigkeit immer der vollendete Tonkünstler blieb. Sehr zu statten kam Mozart bei dieser Oper, daß er nicht nur ein gutes Libretto fand, sondern dafür auch einen zweiten Dichter, mit dem er seine Wünsche und Gedanken austauschen konnte. Hier wenigstens haben wir einigermaßen einen Ersatz dafür, daß Mozart sich den Text nicht selber schreiben konnte. Aber bei seinem ihn stets leitenden richtigen Gefühl hatte er ein scharfes Urteil, und so gingen Komponist und Dichter gegenseitig aufeinander ein.

Der Erfolg von Mozarts Oper „Die Entführung“ war, abgesehen von der ihm persönlich gewordenen Genugthuung, vor allem — der

**Triumph der deutschen Oper** gegenüber der Herrschaft der Italiener in Wien. Kaiser Joseph II wollte schon 1777 der deutschen Oper in Wien eine Stätte schaffen. Nach den getroffenen Vorbereitungen trat sie unter der Bezeichnung als deutsches „Nationalfingspiel“ anfangs des Jahres 1778 ins Leben. Aber schon nach der ersten deutschen Operette „Die Bergknappen“ von Umlauf (derselbe war Bratschist im Wiener Orchester) mußte man zu Uebersetzungen der italienischen und französischen Opern greifen, deren namhafteste Komponisten jetzt Guglielmi („Robert und Calliste“), Monsigny („Röschen und Colas“) und vor allen Grétry (mit drei Opern) waren. Auch einige Wiener Komponisten behelfen sich mit Uebersetzungen fremder Textbücher, kamen aber zu keiner Bedeutung. Von Gluck kam dann 1780 seine französisch komponierte komische Oper „Die Pilgrime von Mekka“ zur Aufführung und hatte trotz schlechter deutscher Uebersetzung, besonders durch die Buffopartie eines türkischen Mönchs Erfolg. Mozarts schlimmster Rival in Wien, der Italiener Salieri, dem aus persönlichem Ehrgeiz und nationalem Dünkel daran gelegen war, Mozart nicht aufkommen zu lassen und die Gunst des Hofes für sich hatte, brachte noch 1781, als Mozart schon an der „Entführung“ arbeitete, seine komische Oper „Der Rauchfangkehrer“ zur Aufführung, aber sie wurde durch den unverhofft großen Erfolg der Mozartschen Oper sehr bald beiseitigt.

**720. Langsame Fortschritte in Deutschland.** Während in Wien die Oper und Operette gegenüber dem Schauspiel die sehr bevorzugte Stellung einnahm, lagen in Deutschland, besonders in den norddeutschen

Hauptstädten, die Verhältnisse ganz anders. In Leipzig und in Hamburg hatten die längst begonnenen Theaterreformen dem Schauspiel bereits eine höhere künstlerische Stellung angewiesen. Besonders waren in Hamburg darin so große Fortschritte gemacht, daß die einst ganz besonders in Hamburg florierende Oper (mit Ballett und Dekorationen) völlig in den Hintergrund getreten war. In den süddeutschen Städten Stuttgart, Karlsruhe u. s. w. konnten die Theaterverhältnisse überhaupt noch zu keiner konstanten Entwicklung und gesicherten Existenz kommen. In Stuttgart wechselten noch französische Schauspielertruppen mit italienischen Operisten. Mannheim bildete in der Geschichte der theatralischen Kunst eine ruhmvolle Ausnahme, aber die Leiter Dalberg und Jffland wendeten ihre ganze Kraft und Intelligenz allein dem Schauspiel zu. In Dresden hatte zwar die Oper bereits ihre Ausschließlichkeit als Hofvergnügen aufgegeben, aber die konzessionierten Gesellschaften brachten fast nur die italienische Opera buffa mit italienischen Sängern. Unter Bonдини bildete die Aufführung einer deutschen Oper — Mozarts „Entführung“ — noch eine Ausnahme. Auch die mehr künstlerischen Bestrebungen unter Seconda konnten noch nicht zu einem festern Bestande der Theater- und Opernverhältnisse führen.

Sehr langsam ging es auch in Berlin vorwärts. Wie schon gesagt, war das Opernhaus Friedrichs des Großen im eigentlichen Sinne ein ausschließlich „Königliches“ Theater, für den Hof und die zu den Vorstellungen geladene Zuhörerschaft, und die mit großer Pracht und Verschwendung aufgeführten Opern waren italienische

oder doch von den deutschen Komponisten italienisch geschriebene. Daneben blieb das Schauspiel das Aschenbrödel und fristete in dem kleinen und schlechten Theater in der Behrenstraße ein kümmerliches Dasein. Eine wirkliche Verbesserung des Schauspielwesens konnte erst geschehen, als mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II dem Schauspiel ein geeigneteres Haus, das ehemalige „französische Komödienhaus“ auf dem Gensdarmenmarkt angewiesen und eine Unterstützung seitens des Königs zugewendet wurde. Schon vorher wurden im alten Theater von dem Schauspiel auch zahlreiche Operetten und Singspiele aufgeführt. In den beiden Jahren 1771 und 1772 kamen hier von Hiller nicht weniger als zehn verschiedene Operetten (fast sämtlich dreiaktige) zur Aufführung. Noch unter Kochs, des ersten Berliner Theaterdirektors, Leitung wurden in dem alten Hause zwischen den Schauspielen alljährlich im Durchschnitt acht verschiedene Operetten aufgeführt. Außer den zahlreichen Singspielen, Operetten und Melodramen von Benda und von André, wie auch den kleineren deutschen Operetten von Reichardt nährte man sich besonders von den Uebersetzungen der aus Wien und Paris kommenden Werke. Von den Italienern kamen zur Aufführung: Piccini, Salieri, Guglielmo, Anfossi, Sarti, Martin und Paësiello; von den Franzosen war am stärksten Grétry vertreten, ferner Monsigny, Audinot und etwas später besonders d'Alleyrac. Endlich kamen auch die Größeren — Cimarosa und Cherubini — im Schauspielhause zu Gehör. Kurz, man nahm alles, was die große Königliche Oper dem Schauspiel überließ, und das Interesse des Publikums dafür steigerte sich um

so mehr, je mehr die Italienische Königliche Oper in ihren Leistungen zurückgegangen war. Auch die beiden komischen Opern von Gluck: „Die Pilgrime von Mekka“ und „Der betrogene Rado“ wurden hier gegeben, während die großen Musikdramen von Gluck erst verhältnismäßig spät aufgenommen wurden, was sowohl durch deren ernsten und strengen Stil wie durch den Mangel an geeigneten deutschen Sängern erklärlich ist. Aber mit der wachsenden Teilnahme des Publikums für die deutsche Oper wuchs auch der Mut, sich an größere Aufgaben zu wagen. Dazu mußten aber für das Schauspielpersonal wirkliche Sänger angestellt werden, von denen die meisten auch im Schauspiel mitzuwirken hatten. „Iphigenia in Tauris“ war die erste Glucksche Oper, die in Berlin zur Aufführung kam (1795) und zwar noch in dem ungenügenden sogenannten französischen Komödienhause. Aber trotz der herrschenden Mängel in der musikalischen Ausführung bezeichnet sie doch den Anfang des später in Berlin zu besonderer Höhe gelangten Kultus der Gluckschen Werke. Von Mozart erschien zuerst 1788 seine „Entführung“, welcher Oper dann bald die anderen Werke seiner höchsten Meisterschaft folgten.

721. Mozarts „Hochzeit des Figaro“. Der Erfolg von Mozarts „Entführung“ war zwar ein Triumph der deutschen Oper, aber darum noch kein endgültiger Sieg. Mozart war sowohl in dem Reichtum seiner Harmonien, wie in der Ausdrucksfähigkeit der Musik für dramatische Charakteristik seiner Zeit sehr weit voraus, während die inhaltlich leereren und leichteren Melodien der Italiener Sarti, Salieri und Martin dem Ohre der Hörer schneller zugänglich waren.









In Italien war aber auch ein bedeutenderer Opernkomponist in Paësiello erstanden, der mit seinen zahlreichen Opern heiteren Genres mit Recht sehr beliebt wurde. Hinsichtlich der von ihm in Musik gesetzten Texte war es sein glücklichster Griff gewesen, als er das erst kurz zuvor in Paris erschienene und auch in Wien bald zur Aufführung gebrachte Lustspiel von Beaumarchais: „Der Barbier von Sevilla“ als Libretto wählte. Gerade für die italienische Opera buffa war der Stoff zweifellos ein sehr günstiger. Hatte doch schon Beaumarchais ursprünglich im Sinne gehabt, das von ihm selbst mit Couplets versehene Stück in Paris der italienischen Oper zu übergeben. Das von Paësiello komponierte Opernlibretto ist dem Lustspiel ziemlich getreu geblieben. (In Rossinis mehr als dreißig Jahre später erschienenen Oper war der Librettist von der dramatischen Struktur des Lustspiels viel mehr abgewichen.)

Mozart suchte nun mit gesteigertem Verlangen nach allen Richtungen hin nach geeigneten Texten und er wollte, um in Wien leichter Eingang zu finden, wieder zur italienischen Opera buffa zurückkehren. Abbate Varesco in Salzburg, der Dichter seines Idomeneo, hatte ihm einen komischen Text — L'Oca del Cairo — bereits entworfen, und als Mozart 1783 längere Zeit in Salzburg zubrachte, hatte er sich mit Eifer an die Komposition der vom Dichter schon ausgeführten Gesangstexte des ersten Aktes gemacht. Die Handlung war aber in ihrer übertriebenen Lächerlichkeit so unglaublich und albern, daß Varesco mit der Ausführung nicht zu stande kam, infolgedessen auch Mozart über den ersten Akt seines Partiturentwurfs nicht hinaus kam. Während in Wien jetzt die Opern

von Sarti und von Paësiello die größten Erfolge hatten, war Mozarts italienischer Rival in Wien, Salieri, in München und Paris gewesen, hatte aber bei seiner Rückkehr nach Wien mit einer neuen Oper wenig Glück gemacht. Es war jetzt für Mozart die beste Gelegenheit, wieder mit einer Oper aufzutreten, aber — der Text, der Text! Und es fand sich diesmal ein besserer, als ihm jemals sollte zu teil werden. Nach dem Erfolg von Paësiellos „Barbier von Sevilla“ war erst 1784 auch das zweite Lustspiel von Beaumarchais „La folle journée, ou le mariage de Figaro“ in Paris zur Aufführung gekommen und sehr schnell darauf wurde die epochemachende Komödie verdeutschte auch in Wien gegeben. Aber die Schilderung der liederlichen Sitten der Aristokratie hatte, wie in Paris, so auch in Wien in den höheren Kreisen Anstoß erregt, so daß es verboten wurde. Sowohl dieser Umstand, wie auch Paësiellos „Barbier“ brachte Mozart auf den Gedanken, das gefährliche Lustspiel wenigstens für die Musik zu retten. Mozart war mit dem in Wien als Theaterdichter lebenden Lorenzo da Ponte (geboren 1749 im Venetianischen) bekannt und hatte gegen diesen den Gedanken geäußert, ob nicht die „Hochzeit des Figaro“ ebenfalls ein glücklicher Opernstoff werden könne. Da Ponte ging auf den Gedanken ein und machte sich an die Arbeit. Aber man kam überein, vorläufig die Sache geheim zu halten, und erst als das Buch fertig war, verschaffte sich da Ponte eine Audienz beim Kaiser, um diesem mit Vorlegung des Buches versichern zu können, daß alles, was in dem Lustspiel Anstoß erregt habe, vermieden sei. Der Kaiser hatte aber noch ein anderes Bedenken, und zwar — gegen Mozart, den

er nur als guten Instrumentisten gelten lassen wollte, als Opernkomponisten aber nicht für geeignet hielt. (Hatte doch Kaiser Joseph nach dem Erfolg der „Entführung“ zu Mozart die sehr bezeichnende Bemerkung gemacht: „Aber gewaltig viel Noten, lieber Mozart,“ worauf der selbstbewusste Künstler antwortete: „Gerade so viel, Majestät, wie nötig sind.“) Nach da Pontes eigenem Berichte (in seinen Memoiren) will er das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, im festen Vertrauen auf Mozarts Kunst, die Zustimmung des Kaisers gewonnen zu haben. Nach Ueberwindung der gegen den beneideten deutschen Musiker von den Italienern versuchten Rabalen kam endlich Mozarts Wunderwerk „La nozze de Figaro“ in der italienischen Oper im April 1786 zur Aufführung.

In der „Hochzeit des Figaro“ hatte nun Mozart einen Text erhalten, der seinem künstlerischen Vermögen in hohem Maße entsprach: eine bewegte Handlung voll wichtiger Intrigue, zugleich aber auch voll Humor und Grazie. Und da Ponte hatte in der Herstellung des Librettos den Stoff höchst glücklich bearbeitet. Wenn er auch dem Lustspiel Scene für Scene folgen konnte, so ersieht man doch bei einem Vergleich des Operntextes mit Beaumarchais Komödie, daß der Librettist seine Vorlage mit großer Geschicklichkeit für die komische Oper geformt hat. Der sozialpolitische Hintergrund, der das Lustspiel für Paris so gefährlich gemacht und so heftige Parteikämpfe hervorgerufen hatte, kommt in der Oper gar nicht zum Ausdruck. Da Ponte begnügte sich, die wichtige Erfindung der Begebenheiten in jeder Hinsicht der musikalischen Behandlung gefügig zu machen, und er zeigte darin nicht nur große Bühnenkenntnis, sondern

auch ein richtiges Gefühl für das, was der Komponist brauchte. Es ist nicht zu unterschätzen, wie er es verstand, aus schnell vorübergehenden Wendungen im Dialog Arien, Duette und andere Musikstücke zu formen, die dem Tonkünstler willkommen waren, wie sie auch dem Wesen der komischen Oper entsprachen. Allerdings war es ein Mozart, der die Aufgabe löste, den Geist und Witz eines Lustspiels auch musikalisch zum Ausdruck zu bringen, ja selbst die Ironie der Komödie durch den Zauber der Töne in eine höhere Kunstsphäre zu erheben.

Dieser Wert in Mozarts Hochzeit des Figaro wurde aber vom Wiener Publikum noch keineswegs erkannt. Denn mehr noch als bei der „Entführung“ war er hier dem Geschmack und dem Verständnis seines Publikums weit vorausgeeilt. Von den wenigen wirklichen Kennern abgesehen wurde die große Menge weit mehr von den leichter ins Ohr fallenden und gefälligen Weisen der Italiener — Sarti, Salieri und Martin — befriedigt. Vincenz Martin, von Geburt ein Spanier, aber ganz italienisiert, brachte ein halbes Jahr nach dem Erscheinen des Figaro sein erfolgreichstes Werk, die komische Oper „Una cosa rara“ in Wien zur Aufführung und der durchschlagende Erfolg dieser Oper entschied gegen Mozart, dessen Figaro dadurch für längere Zeit ganz in den Hintergrund gedrängt wurde. Auch zu Martins genannter Oper hatte Lorenzo da Ponte den Text geschrieben. Die zwar nicht eben geistreiche, aber lebhaft bewegte und durch die zahlreichen Personen viele Abwechslung bietende Handlung geht in Spanien vor, und der Kern der Handlung ist in Kürze folgender: Villa, ein Landmädchen von großer Schönheit, liebt den Lubino,

soll aber auf Verlangen ihres Bruders den Podesta Lijargo heiraten. Sie entflieht deshalb und gerät in die Nähe der gerade auf einer Jagd sich befindenden Königin. Diese nimmt sich der Verfolgten an und giebt ihr in dem schon bejahrten Stallmeister Corrado einen Hüter. Aber der junge und leichtfertige Prinz sieht sie, ist von ihrer Schönheit bezaubert und sucht sie zu gewinnen. Nach einer langen Reihe von Szenen, in denen die arme Lilla theils von den Nachstellungen des Prinzen, anderseits von ihrem Bruder und dem Podesta zu leiden hat, schließt das Ganze mit dem Triumphe der verfolgten Unschuld und von Lillas unerschütterlicher Tugend — *una cosa rara!*

Martins Musik ist in der That voll ansprechender Melodik und hübscher Einfälle; aber sie ist dabei überall dünn und durchsichtig, und das eben brachte sie zu so schnellem und großem Erfolge, nicht nur in Wien, sondern auch an zahlreichen deutschen Theatern. In Berlin wurde die Oper in deutscher Uebersetzung unter dem Titel „Lilla, oder Schönheit und Tugend“ 1788 aufgeführt und auch in den folgenden Jahrzehnten sehr viel gegeben. Wie wenig Mozart von Reid etwas wußte, zeigt sich darin, daß er in seiner nachfolgenden Oper „Don Giovanni“ der Oper seines glücklicheren Rivalen in sehr freundlicher Weise gedenkt. Es geschieht im 2. Finale des „Don Juan“, als diesem die bestellten Musikanten zur Tafel aufspielen und dabei als erstes Stück einen sehr hübschen Satz aus Martins Oper zum besten geben, was gleich nach den ersten sechs Takten Leporellos Zustimmung findet in den Worten: *Bravi! cosa rara.*

**722. Mozarts Don Giovanni.** Da Ponte war jetzt in Wien der

gefeiertste und von den Komponisten gesuchteste Textdichter. Es war daher sehr natürlich, daß auch Mozart, der so viel Verständnis für die dramatische Struktur der Opernlibrettos hatte, freudig zugriff, als ihm von da Ponte ein neuer und für die musikalische Behandlung sehr ergiebiger Stoff dargeboten wurde. Und das war: „Don Giovanni, der bestrafte Wüstling“.

Nachdem die Geschichte des frevelhaften Don Juan Tenorio in Sevilla von dem Mönch Gabriel Tellez (unter dem Dichternamen Tirso de Molina) dramatisch behandelt worden war (1634), hatten verschiedene Nationen, namentlich Franzosen (u. a. Molière) und Italiener des Stoffes sich bemächtigt. So verschieden auch die Bearbeitungen in Einzelheiten sind (hauptsächlich in den Liebesabenteuern des Helden), so blieb doch bei allen als Hauptpunkt des Ganzen die schließliche Katastrophe in dem „steinernen Gastmahl“ bestehen. Dieser Geisterspuk hatte natürlich auch ganz untergeordnete Schauspielverfasser zu Spektakelstücken für die schaulustige Menge angereizt, und noch vor der da Ponte-Mozartschen Oper wurde auch in Wiener Volkstheatern ein solches Stück, „Das steinerne Gastmahl“, längere Zeit aufgeführt. Noch im Jahre 1787, also unmittelbar vor dem Mozartschen Don Giovanni, wurde in Venedig eine Oper, „Il convitato di pietra“ von Gazzaniga aufgeführt, und die Bruchstücke, die davon erhalten sind, lassen erkennen, daß da Ponte von dem Texte sich manches angeeignet hat. Kurz, es ging dem Don Juanstoffe der Spanier gerade so, wie der deutschen Faustsage; er blieb so lange Gemeingut der Nationen, bis derjenige kam, der ihm durch sein Genie die für alle Zeit geltend bleibende Gestalt gab. In unsere

Falle aber war das nicht der Textdichter, sondern es war Mozart.

So günstig wie bei Figaros Hochzeit war für da Ponte die Vorlage zu dem Don Juanterte nicht. Denn in allen den verschiedenen Vorarbeiten war keine einzige so, daß er sie — wie beim Figaro — ohne wesentliche Umgestaltung der ganzen dramatischen Komposition hätte benutzen können. Allzuschwer hatte er sich aber seine Arbeit nicht gemacht, und es ist bezeichnend für seine Schreibfertigkeit, daß er während der Arbeit am Don Juanterte gleichzeitig zwei andere Operntexte — für Salieri und für Martin — schrieb. Wenn wir das Libretto des Don Giovanni mit dem von Figaros Hochzeit vergleichen, so werden wir auch ohne weiteres zugeben müssen, daß in der Klarheit und Folgerichtigkeit der scenischen Komposition sein Don Giovanni hinter dem Figaro weit zurücksteht. Den glücklichen Gedanken, in der Introduction uns sogleich in die bewegte Handlung zu versetzen, scheint zwar da Ponte von dem älteren italienischen Vorbild übernommen zu haben, aber er hat doch das Verdienst, in der Charakteristik des Frevlers dessen Eigenschaften, sinnliche Lust, Verwegenheit und höhnende Geringschätzung aller Sittlichkeitsgebote in konzentrierter Eindringlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Auch in der Folge ist der Charakter der Hauptfigur gut festgehalten und in der fortschreitenden Steigerung seiner Frevel gelangt er in der Katastrophe seines Unterganges zu wirklicher dramatischer Größe. Die Figur des Buffo Leporello läßt noch das Vorbild des spanischen Grazioso (bei Tirso de Molina ist es Catalinon) erkennen und Leporello ist ebenfalls als der — trotz alles versuchten Widerstrebens — treue Schatten seines

Herrn mit Laune und guter Charakteristik durchgeführt. Wenn man vom streng ästhetischen Gesichtspunkt einwenden wollte, daß Leporello neben der dramatischen Hauptfigur in der Oper einen zu breiten Raum einnehme, so wäre daran zu erinnern, daß wir es eben nicht mit einer seriösen Oper zu thun haben, sondern mit einer Opera buffa, wie Mozart selbst sie in dem Verzeichniß seiner Werke benannt hat, oder auch mit einem „Dramma giocoso“, wie es auf den ersten Theaterzetteln heißt. Don Giovanni ist als das anzusehen, was man in der Geschichte des Schauspiels als Tragikomödie bezeichnete, das heißt ein Schauspiel, dessen Bestandteile eine angenehme Mischung von Heiterkeit und Ernst zeigen, und wobei die ernsteren Teile der Handlung eine tiefere, uns erschütternde Teilnahme oder ein tragisches Mitgefühl nicht beanspruchen sollen. Das trifft auch auf Don Giovanni vollkommen zu. Und wenn hier der ursprünglich betonte heitere Charakter des Ganzen in den hochdramatischen Momenten durch die Gewalt der Mozartschen Musik in Vergessenheit kommt, so braucht man dies nicht eben zu bedauern. Die vom Textdichter auf den Reiz des Wechselvollen berechnete Buntheit der Handlung, in der die einzelnen Teile oft unvermittelt nebeneinander stehen — : dies war es gerade, was dem Tonkünstler die Gelegenheit bot, sein Genie in ganzer Glorie zu zeigen, indem er es verstand, auch die Gegensätze durch den alles durchstrahlenden Glanz seiner Tonsprache zu einem einheitlichen Wunderwerke der dramatischen Musik zu verbinden. Wenn er sich damit über den Wert und die Bedeutung seines Textes weit erhoben hat, so empfinden wir diese seine Ueberlegenheit auch in den

Gestalten, die in der Dichtung als die entschieden mißlungensten zu bezeichnen sind: in Donna Elvira und Don Octavio. Fast noch mehr gilt dies von der bedeutender hervortretenden Gestalt der Donna Anna, die nach dem anfänglichen großen Aufschwung, den sie nimmt, in der Folge zur passiven Rolle einer elegischen Beobachterin verurtheilt ist. Was aber Mozart in den vom Textdichter ihm gegebenen Momenten durch seine Tonsprache hineinzaubern vermochte, das sagt uns das erste Duett an der Leiche des Vaters und mehr noch die Wendettaarie mit dem vorausgehenden dramatischen Recitativ, das in der deklamatorischen Größe und hinreißenden dramatischen Gewalt seinesgleichen sucht. Durch die flammende Leidenschaft, die aus dieser edeln Seele sprüht, braucht man sich aber nicht verleiten zu lassen, der Auslegung des fantastisch spekulativen C. Th. A. Hoffmann Glauben zu schenken, der den Ursprung dieser Leidenschaft darin sucht, daß Donna Annas Tugend und Reinheit dem Frevler zum Opfer gefallen ist. Es gehört schon eine recht unreine Phantasie dazu, aus dem Racheschrei der beleidigten Tugend und des reinsten Seelenadels zu solcher Folgerung zu kommen.

Mit Mozarts Don Giovanni war der Weg zu einer neuen Gattung gewiesen, zu den freieren Formen und Ausdrucksmitteln des romantischen Musikdramas, und dies bedeutete den endgültigen Bruch mit den Traditionen der älteren italienischen Opera seria. Daß ein so beherzter Uebergang nicht ohne Widerspruch bleiben konnte, ist begreiflich. Mozarts Don Juan hatte denn auch nach den ersten Auführungen in Prag, wo die Oper mit Begeisterung aufgenommen

wurde, vielfache Widersacher gefunden. Nächst Wien, wo man kühl und skrupulös geblieben war, weil man für Mozarts Größe überhaupt kein Verständniß hatte, konnte die Oper dennoch allenthalben in Deutschland wie auch in vereinzeltten Fällen im Auslande, sich Bahn brechen. Ueberall betrachtete man sie als etwas Unerhörtes, aber eben von diesem Punkte aus kamen auch die mancherlei absprechenden Beurteilungen. Die einen nahmen spöttisch Anstoß an dem Geisterspuk, während andere fanden, daß die Musik weit über die Grenzen des Erlaubten hinausging.

Schon in Wien hatte die Oper eine deutsche Uebersetzung und Bearbeitung erfahren, bei der an Stelle der italienischen Seccorecitative der deutsche Dialog mit eingelegten Episoden und lächerlichen Possen versehen war. Charakteristisch für jene älteste deutsche Uebersetzung ist schon der Umstand, daß der spanische Verführer darin den Namen eines Herrn von Schwenkenberg erhalten hatte. Auch nach dem Friedrich Rochliß (1801) die erste gute deutsche Uebersetzung geliefert hatte, die sich mit Recht schnell auf allen deutschen Bühnen fest einbürgerte, blieben doch noch an den Theatern einzelne von den eingelegten Possen lange Zeit bestehen. Erst in neuerer Zeit, nachdem an mehreren Bühnen auch die italienischen Seccorecitative an Stelle des Dialogs eingeführt wurden, hat man immer weiter gehende Versuche gemacht, die Oper in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen. Leider ist man dabei auch gleichzeitig auf Abwege geraten, indem man manche allerdings im Texte vorkommende Unklarheiten und scenische Ungeschicklichkeiten durch neue scenische Einrichtungen zu beseitigen trachtete,

hierbei aber die Grenzen überschritt. Schon 1860 hatte Alfred von Wolzogen in einer Schrift „Ueber die scenische Darstellung von Mozarts Don Giovanni“ den Text mit Bühnenanweisungen versehen, die darauf gerichtet waren, den dramatischen Gang der Handlung natürlicher und glaubwürdiger zu machen, als es nach den Traditionen des gedankenlosen Theaterschlendrians selbst auf großen Bühnen der Fall war. Als er dann später dem ganzen Buche die neuere Uebersetzung von Gugler zu Grunde legte, ließ er als Intendant in Schwerin nach seinen Einrichtungen auch die theatralische Aufführung folgen. Im allgemeinen zeugen die Ausführungen Wolzogens von feinem Empfinden sowohl für das Dramatische wie auch für die Größe Mozarts. Dagegen hat ihn sein Verbesserungstrieb in einigen wichtigen Momenten zu weit geführt. Auch das ursprüngliche italienische Textbuch des da Ponte wollte er nicht überall gelten lassen. Der eine Fall betrifft die Reiterstatue des Comthurs, für welche da Ponte in seinem Buche selbst vorschrieb: „Loco chiuso. In forma di Sepolcro diverse statue equestre. Statua del Commendatore.“ — Daß nun auf dem Kirchhof sogar mehrere (diverse) Reiterstatuen sich befinden sollen, ist freilich sonderbar. Daß aber der Comthur als Reiterstatue gedacht ist, und daß er auf dem Kirchhof nicht allein steht, sondern inmitten verschiedener anderer plastischer Monumente, ist ganz einleuchtend. Bei der neuen Einrichtung der Oper in München (1896) hat man sehr geschickt den Campo santo in einer perspektivischen Reihe von Standbildern dargestellt, unter denen sich auch die Statue des Comthurs befindet. Lebhafteren

Widerstreit der Meinungen hat aber die Schlußscene der Oper veranlaßt. Schon in sehr früher Zeit hatte man gefunden, daß nach dem Untergange Don Juans der von Mozart geschriebene Ensemblesatz allzusehr abfällt und es ist deshalb auch der allgemeine Gebrauch an unseren Theatern geblieben, mit der erschütternden Scene des Comthurs die Oper zu schließen. Wenn dies nun auch für die momentane Bühnenwirkung richtig sein mag, so steht es doch anders, wenn wir den ästhetisch-künstlerischen Maßstab anlegen. Man wird finden, daß kein dramatisches Kunstwerk gerade im Augenblick des erreichten Höhepunktes auch abschließt, sondern daß von dem Höhepunkte aus noch eine schnell absteigende Linie zum Schlusse leitet. Dies geschieht hier durch das Sertett, mit welchem nach dem aufregenden Höhepunkt eine Beruhigung eintritt und womit außerdem die berechtigte Forderung erfüllt wird, daß die anderen Personen der Oper nicht so stillschweigend aus derselben verschwinden. Wolzogen hat in seiner Einrichtung den Ensemblesatz ebenfalls beibehalten, läßt aber dennoch vorher bei dem Untergange Don Juans die Villa zusammenstürzen, so daß dann in der folgenden Scene die den Frevler Suchenden inmitten eines Trümmerfeldes erscheinen, auf dem sie das Sertett singen! Dies ist unnatürlich, ja undenkbar, und wenn man nicht gerade dem Maschinenmeister zu Gefallen den überflüssigen Zusammensturz der Villa vorführen will, so ist es ganz genügend, wenn Don Juan allein vom Teufel geholt wird und die ihn Suchenden in dem Saale von seinem Ende erfahren.

Mehr noch als die verschiedenen neueren Versuche mit den scenischen

Einrichtungen der Oper hat in den letzten Jahrzehnten die Uebersetzung des italienischen Textes ein weites Feld für die Spekulationen eitler Verbesserer geboten. Von Gugler bis zu Levy ist unter allen den neueren Uebersetzungen keine einzige so beschaffen, daß wir um ihretwillen den alten Rochliß'schen Text aufgeben möchten. Zunächst müßten wir bei den Texterneuerungen fragen: Wird der Bedeutung der Mozartschen Schöpfung und dem Verständnis dafür durch die neuen Uebersetzungen — selbst wenn wir annehmen, daß Vieles darin gebessert sein soll — gedient? Wir können darauf entschieden mit nein antworten. Denn wir wissen bereits ganz genau, was wir an der Mozartschen Oper besitzen, und unsere Bewunderung dafür kann durch Veränderungen des alten Textes nicht im mindesten gesteigert werden. Wollten wir aber auch ganz davon absehen, daß wir seit Generationen den alten Rochliß'schen Text gleichzeitig mit der Musik in uns aufgenommen haben und wollen wir auch zugeben, daß die Macht einer alten Gewohnheit unser Urtheil nicht beeinflussen darf, so werden wir dennoch bei gewissenhafter Prüfung der verschiedenen neueren Uebersetzungsversuche dem alten Rochliß'schen Texte — trotz mancher Mängel in Einzelheiten — den Vorzug geben. Aus einer umfassenden und aus bestimmten Grundsätzen hervorgegangenen Arbeit einzelnes zu corrigieren, ist gar nicht schwer. Aber es kommt nicht auf die Einzelheiten an, sondern auf das Ganze. Rochliß selbst, ein tüchtiger Musiker und gewandter Schriftsteller, der außerdem mit Mozart bekannt war, hat sich in dem Vorworte zu dem ersten Drucke seiner Uebersetzung ausgesprochen.

Er sagt darin mit voller Berechtigung: Er sei allerdings häufig von dem italienischen Texte nicht nur in den Worten, sondern zuweilen auch in dem Sinne der Worte abgewichen; aber er habe es in der Uebersetzung gethan, daß es besser sei, „den Text aus der herrlichen Musik zu ziehen“, als aus den keineswegs unfehlbaren Reimen des da Ponte. Und Rochliß, der vollkommen wußte, wie weit Mozart selbst mit seiner Tonsprache über die dürftige Textvorlage hinausgegangen ist, hat fast überall den musikalischen Gedanken richtig nachempfunden und hat seine Verse in den Dienst der Musik gestellt. Eben dadurch hat seine Uebersetzung, nach den ersten argen Verunstaltungen des Textes, solche Popularität erlangt und diese so lange sich erhalten.

**723. Die komischen Opern von Dittersdorf.** Mozarts Don Giovanni stand als italienisch-deutsche Oper sowohl in ihrem musikalischen Gehalt, wie auch durch den dramatischen Stoff des *Dramma giocoso* so völlig allein da, daß von einem Einfluß auf die Gesamtrichtung der Oper keine Rede sein konnte. Neben diesem Werke war aber — gegenüber den herrschenden Italienern — ein anderer deutscher Musiker zu großem Erfolg in Wien gekommen, hauptsächlich dadurch, daß er einen völlig anderen Weg eingeschlagen hatte. Es war dies Karl Ditters von Dittersdorf, in der Theater- und Operngeschichte kurzweg als Dittersdorf bekannt. Mit ihm und seinem Textdichter Stephanie, gewöhnlich „Stephanie der Jüngere“ genannt, trat als eine neue dramatisch-musikalische Gattung die spießbürgerliche komische Oper ins Leben und zwar mit so durchschlagendem Erfolg, daß Dittersdorfs Opern von Wien

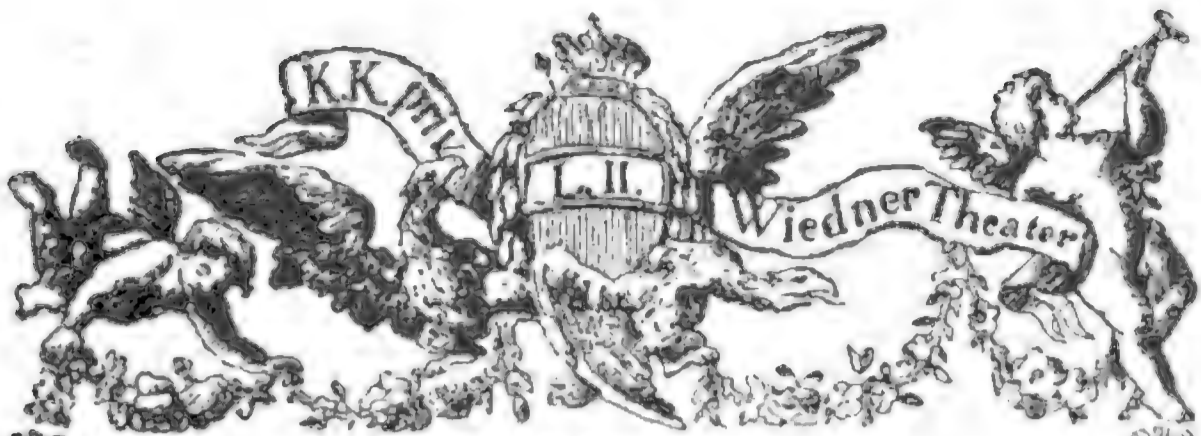
aus sehr schnell sich über ganz Deutschland verbreiteten. Die beiden weitaus erfolgreichsten seiner Opern waren „Der Apotheker und der Doktor“ (so der eigentliche Titel) und „Hieronymus Knicker“. Außer diesen haben noch die weiteste Verbreitung gefunden „Das rote Käppchen“, „Betrug durch Aberglauben“ und „Die Liebe im Narrenhause“. Aber seine beiden erstgenannten Opern bezeichnen am bestimmtesten die Gattung der spießbürgerlichen musikalischen Komödie. Die Texte von Stephanie sind — wenn auch nicht frei von Plattheiten — doch in der naturwüchsigsten derben Komik durchaus aner kennenswerth. Die Handlung verrät in der geschickten scenischen Anlage den geübten Theaterschriftsteller, und wenn auch das Possenhafte in den Vorgängen die Hauptwürze bildet, so fehlt es doch auch nicht an gesundem Humor und vor allem nicht an jener derben Komik, für welche die weitesten Kreise des Publikums stets empfänglich sind. Der lächerliche Dünkel des Apothekers Stöbel, der am trefflichsten in seiner großen Arie: „Valenus und Hippokrates“ wie in dem auch musikalisch köstlich behandelten Zankduett mit dem Doktor zur Wirkung kommt, erhält durch seine Feigheit gegenüber seinem ihn beherrschenden Weibe Claudia einen sehr komischen Gegensatz. In „Hieronymus Knicker“ tritt das Possenhafte noch stärker hervor. Wie in Doktor und Apotheker ein trinklustiger Invalide zum Bräutigam eines jungen Mädchens bestimmt ist, so ist im Hieronymus Knicker diese Rolle dem gichtischen und dabei schwerhörigen Filz zuerteilt. Beides sind komische Theaterfiguren, die an die Karikatur streifen. Aber Dittersdorf hat es trefflich verstanden, die derb komischen Züge auch für die Musik

wirksam und mit wirklichem Humor zu verwerten.

Nachfolger auf diesem Gebiete der kleinbürgerlichen komischen Oper hat auch Dittersdorf zunächst nicht gefunden. Erst Wenzel Müller brachte noch entschiedener und in nachhaltigerer Weise das Lied in der Coupletform zur vollen Geltung und mit ihm trat dadurch erst die eigentliche Gesangsposse ins Leben. Ehe wir auf diese dramatische Gattung zu reden kommen, haben wir aber noch einmal zu Mozart zurückzukehren.

**724. Mozarts Zauberflöte und Schifaneder.** Auch für Mozarts Genie sollte noch im letzten Jahre seines kurzen Lebens als Textdichter ein Mann sorgen, der zwar ebenfalls mehr Theaterpraktikus als Dichter war, der aber durch Zusammenwirken verschiedener Umstände auf ein anderes, poetisches Gebiet geleitet wurde, — auf das der Märchenoper. Nachdem Emanuel Schifaneder, geboren 1751 zu Regensburg, zuerst als Schauspieler, bald dann auch als Theaterdichter ein bewegtes Leben geführt hatte, war er in Wien der Begründer des Wiedener Theaters geworden. Aber die Sonne des Glücks sollte ihm erst lachen, als er für seinen Plan zu einer Zauberoper sich mit Mozart verbunden hatte.

Die Geschichte des Textes der „Zauberflöte“ ist eine etwas verwickelte. Wenn aber behauptet worden ist, daß diese Operndichtung nicht von Schifaneder verfaßt sei, sondern von Gieseke, so muß dies durchaus bestritten werden. Schifaneder nahm, wie auch andere, seine Stoffe, wo sie sich ihm darboten, und auch in diesem Falle konnte er aus verschiedenen Quellen schöpfen. Für die Zauberflöte benutzte er zunächst ein Märchenbuch, dann



Heute Samstag den 3ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der  
Wieden die Ehre haben aufzuführen

# Zum Erstenmale: Die Zauberflöte.

Eine große Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

## P e r s o n e n

Baron.	.	.	.	.	Fr. Carl.
Samuel.	.	.	.	.	Fr. Schuch.
Geistl.	.	.	.	.	Fr. Winter.
Erste )	.	.	.	.	Fr. Schikaneder der Ältere.
Zweite )	Bräutig.	.	.	.	Fr. Müller.
Dritte )	.	.	.	.	Fr. Wolf.
König der Nacht.	.	.	.	.	Wied. Hoff.
Prinzessin der Tochter.	.	.	.	.	Wied. Horned.
Erste )	.	.	.	.	Wied. Krieger.
Zweite )	Dame.	.	.	.	Wied. Hofmann.
Dritte )	.	.	.	.	Wied. Schuch.
Papageno.	.	.	.	.	Fr. Schikaneder der Jüngere.
Die drei Geister.	.	.	.	.	Wied. Carl.
Geistlicher der Nacht.	.	.	.	.	Fr. Hofmann.
Erste )	.	.	.	.	Fr. Krieger.
Zweite )	Elise.	.	.	.	Fr. Krieger.
Dritte )	.	.	.	.	Fr. Krieger.
Bräutigam, Schenke, Gefolge.	.	.	.	.	Fr. Krieger.

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher  
K. K. Kammercompositur. Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gottge-  
geben und berechnungsreiches Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser  
für das Stück, das Orchester hien selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder  
in der Rolle als Papageno nach seinem Kostüm gekleidet ist, werden bei der  
Theater-Kasse der 30 Kr. verkauft.

Herr Carl Deutschländer und Herr Krieger als Dekorationen (Schilder) hat nach den vorgeschriebe-  
nen Plänen des Zeichners, mit vollständiger Rücksicht geordnet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.



Der Anfang ist um 7 Uhr.



aber einen Entwurf, den ihm ein seit 1790 bei ihm für kleine Rollen engagierter Schauspieler Gieseke vorgelegt hatte. Soweit die „Zauberflöte“ die Freimaurerei betrifft, soll der Text eben jenem Giesekeschen Entwurf angehören. Schikaneder hatte mit der Benutzung dieses Textes keineswegs eine Unehrlichkeit begangen, da Gieseke, der selbst eifriger Freimaurer war, seinen Anteil an dem Texte geheim halten wollte. Auch trat diese Mitarbeitererschaft erst ein, als Schikaneder schon inmitten seiner Arbeit war, für die er zuerst eine ganz andere Quelle benutzt hatte. Diese war ein Märchen, „Lulu oder die Zauberflöte“, das in einer Sammlung von Feen- und Zauberengeschichten 1789 erschienen war. Während seiner Arbeit aber kam an dem Leopoldstädtschen Theater unter Marinellis Direction ein Märchensingspiel zur Aufführung, für das der jugendliche Wenzel Müller die Musik geschrieben hatte. Dies Stück hieß: „Kaspar, der Jagottist, oder die Zauberzither.“ Um nun eine Konkurrenz mit diesem Zauberstücke zu vermeiden, und dabei etwas durchaus Neues zu bringen, ging Schikaneder von seinem ursprünglichen Plane ab, indem er das weitere aus einer im Jahre 1777 aus dem Französischen ins Deutsche übersehten „Geschichte des ägyptischen Prinzen Sethos“ schöpfte, und dabei die von Gieseke (mit eigentlichem Namen Meyler) ihm dargebotene Vorlage benutzte. Während er hierbei das dem Wiener Theaterpublikum neue Element der Freimaurerei als die ethische Grundlage der Fabel nahm, war es begreiflich, daß zwischen den ersten Szenen der Oper und dem Uebrigen starke Widersprüche entstanden. Denn anfänglich sollte Sarastro wirklich als der böse Zauberer geschildert

werden, der der Mutter ihr Kind geraubt hat, und auch die drei Knaben, die dem Tamino und Papageno als Führer mitgegeben werden, mußten dadurch in ihrer Bedeutung widerspruchsvoll und unklar erscheinen. Schikaneder, dem es vor allem darauf ankam, dem Publikum eine möglichst bunte Handlung zu bieten, kümmerte sich wenig um die mancherlei durch die Verschiebung der ursprünglichen Absicht entstandenen Ungereimtheiten. Er nahm noch einiges aus einer nach Wielands Oberon dramatisierten Oper und vereinigte so die verschiedenen Elemente zu einem in den Vorgängen zwar nicht ganz logischen, aber doch bald ernst sinnreichen, bald phantastischen und auch oft possenhaften Libretto, das — wie verschieden man auch über den dichterischen Wert denken möge — in dieser von Mozart komponierten Form das Werk Schikaneders war. So hieß es denn auch sowohl auf dem Theaterzettel wie auf dem Titelblatt des ersten Textbuches: „Eine große Oper in 2 Akten von Emanuel Schikaneder.“ Von dem Inhalt jenes ersten, vor der Aufführung an der Kasse verkauften Textbuches möge hier erwähnt sein, daß im neunten Auftritt vor dem kurzen Terzett „Du feines Täubchen, nur herein!“ ein paar Dialogscenen enthalten sind, die später stets wegblichen; die eine ein Gespräch zwischen drei Sklaven, die andere zwischen Monostatos und den Sklaven. Es hat dem Eindruck des Ganzen nichts geschadet und die Lebensdauer des himmlischen Werkes nicht verkürzt, wenn man solche Dialogscenen, die nicht unbedingt notwendig, an und für sich aber ganz wertlos sind, fallen ließ. Andererseits aber möge man gegen den Text der Zauberflöte, gegen manche Ungereimtheiten in der

Handlung, sowie auch gegen einzelne Dialogpartien und Verse noch so vieles einzuwenden haben, so hat doch die ganze Handlung den großen Vorzug, daß sie durchgängig musikalisch ist, insofern sie der Tonsprache ein reiches und ihr günstiges Gebiet zuweist. Freilich war es auch hier wieder nur einem Mozart möglich, bei einer solchen Buntheit in den dramatischen Vorgängen, von der ernsten sittlichen Höhe des Sarastro und des Priesterbundes bis zu den burlesken Papagenospäßen, doch alles durch den Zauber der Musik zu einem für unser Empfinden harmonischen Ganzen zu verbinden.

Einen solchen Erfolg, wie den der Zauberflöte hatte Schikaneder nach dem in dem nämlichen Jahre erfolgten Tode Mozarts nicht mehr erringen können. Für Mozarts Schüler Süßmeyer schrieb er noch den Text der Oper „Der Spiegel von Arkadien“ (meist auch unter dem Titel „Die neuen Arkadier“ aufgeführt). Die Oper fand eine freundliche Aufnahme und wurde auch an den deutschen Bühnen viel gegeben. Weniger glücklich war Schikaneder mit dem Versuch, durch eine Fortsetzung der Zauberflöte das Publikum zu gewinnen. Der Komponist dieser Oper: „Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen“ war Peter Winter, der erst zwei Jahre später mit dem „unterbrochenen Opferfest“ sein Glück machte. Schon das Libretto Schikaneders zu dem „Labyrinth“ stand hinter dem der Zauberflöte weit zurück. Die Oper hat dieselben Personen wie die Zauberflöte, aber Schikaneders Bemühen, für diese Personen neue Situationen zu erfinden, wollte ihm nicht recht glücken. Den Inhalt bilden die Unternehmungen der Königin der Nacht, die Herrschaft des Sarastro zu stürzen

und mit Hilfe ihrer drei Damen Pamina wieder in ihre Gewalt zu bringen. Von den Anflängen an die Zauberflöte sei nur erwähnt, daß auch ein Tanz der Mohren darin vorkommt, und daß das Glockenspiel Papagenos zweimal zur Rettung dienen muß. Einmal ertönt es, als die drei Damen sich seiner bemächtigen wollen, und ein andermal rettet er damit seine Papagena, die in die Gewalt des Mohren gefallen ist und von ihm mit dem Feuertode bedroht wird. Nachdem er sie durch sein Glockenspiel gerettet hat, wird der Mohr in einen Käfig gesperrt und zu Sarastro gebracht. Dieser „Zweite Teil“ der Zauberflöte wurde zwar an mehreren Bühnen zur Aufführung gebracht, aber es war ganz begreiflich, daß gerade der Vergleich mit dem Werke Mozarts diesem spekulativen Unternehmen des Textdichters wie dem Erfolg des Komponisten nur nachtheilig war.

**725. Mozart und seine Nachfolger.** Wie sehr Mozart bei den von ihm komponierten Operntexten von dem Zufall der Umstände abhängig war, ersehen wir am deutlichsten daraus, daß er in seinem letzten Lebensjahre während seiner Arbeit an einer deutschen Oper, der phantastisch-romantischen Zauberflöte, genötigt war, im Titus wieder ganz und gar zur Form der alten Opera seria zurückzukehren. Die Oper war eine bestellte Arbeit zu einer Krönungsfestlichkeit in Prag. Das ursprüngliche Libretto „La clemenza di Tito“ war von Metastasio schon 1734 gedichtet und wiederholt komponiert und war neuerdings von Mazzola neu bearbeitet, in mehreren Szenen verändert und bezüglich der theatralischen Form auch verbessert worden. Die neuen Bestandteile darin, — eine Arie, ein Duett und Terzett

und noch ein paar andere Nummern, sowie auch eine zweckmäßige Kürzung in der Handlung — konnten jedoch den Charakter der älteren Opera seria nicht verändern. Die ihn bestimmenden Umstände machen es aber erklärlich, daß Mozart in diesem sehr schnell und während seiner Arbeit an der ihn fesselnden Zauberflöte geschriebenen Oper älteren Stils trotz mancher großen Züge im ganzen an seinen jugendlicheren Idomeneo nicht heranreichte. Auch konnte sich Titus nur sehr allmählich an den deutschen Opernbühnen Bahn brechen.

Vom Idomeneo bis zur Zauberflöte finden wir bei Mozart in jeder seiner Opern eine besondere Gattung vertreten, und in einer jeden hatte er es verstanden, das Außerordentlichste zu schaffen. Nur bei dem ganz verunglückten da Ponte'schen Text von Cosi fan tutte hatte selbst sein Genie es nicht vermocht, die so empfindlichen Mängel dieses Textes durch seine Musik zu verdecken. Es war hier eben unmöglich und die Musik von Cosi fan tutte bleibt als die Schöpfung eines Meisters für sich bestehen, ohne daß diese Oper, trotz der mit dem Texte wiederholt vorgenommenen Umarbeitungen, sich gleich seinen anderen Werken aus der Zeit seiner Reife, einen festen Platz erringen konnte. Sehr bald nach dem Tode Mozarts hatte nur der aus Mähren gebürtige Branikky mit einer Zauberoper noch einen Erfolg gehabt, der wenigstens für einige Zeit vorhielt. Es war dies die aus Wielands Gedicht geschöpfte Oper „Oberon“. Wenn es freilich immer mißlich bleibt, aus einem so umfangreichen Versroman einen auf drei Theaterstunden beschränkten Text zu ermöglichen, so war es doch die Zauberromantik, die über einen solchen Uebelstand einigermaßen hinweg-

täuschen konnte, worauf wir später gelegentlich des Weberschen Oberon zurückkommen werden.

## 726. Italien und Frankreich.

Je spärlicher jetzt in Deutschland auf dem Gebiete der Oper die künstlerische Ernte war, um so fruchtbarer wurden um diese Zeit die Tonseher und Textdichter in Paris wie in Italien. Von den heroischen Gestalten aus dem Altertum war man für längere Zeit zurückgekommen. Sowohl die Romantik des Mittelalters wie die Sagedichtung gaben jetzt zahlreiche Stoffe her. Von Grétry hatten sich sein Richard Löwenherz (Dichtung von Sedaine) und auch sein Blaubart noch ziemlich lange erhalten. Sein glücklichster Nachfolger war Nicolo Houard, von dessen überaus zahlreichen kleineren Opern, darunter auch viele einaktige, sein „Aschenbrödel“ (Cendrillon) wie auch seine „Joconde“ die größte und dauerndste Verbreitung fanden. Während unter den Italienern Salieri nur noch mit der Oper „Arur, König von Ormus“ auf den Opernbühnen sich längere Zeit erhalten hatte, wurde er durch seinen genialeren Landsmann Cimarosa endlich ganz beseitigt. Sein glänzendstes Talent entwickelte Cimarosa auf dem Gebiete der an die Burleske streifenden modernen Komödie. Wie sehr solche Stoffe von den Komponisten gesucht waren, zeigte sich schon bei dem Texte von Vincenz Martins cosa rara. Daß aber danach im ähnlichen Genre eine so aus Lüsternheit und Albernheit gemischte Farce wie „La Villanella rapita“ außer ihrem siegreichsten Komponisten Bianchi noch etwa ein halbes Duzend anderer Tondichter anregen konnte, darin ihr Glück zu versuchen, daß selbst ein Cimarosa nicht widerstehen konnte, diesen Text sich anzueignen, ist nur daraus zu erklären, daß es

mehr gute Komponisten, als gute Textdichter gab. Den größten und andauerndsten Erfolg aber von Cimarosa's zahlreichen Opern hatte seine „Matrimonio segreto“, und hier war man von den abenteuerlichen Erfindungen auf den Boden des Lustspiels und der natürlichen Vorgänge heiterer Laune zurückgekehrt. Dasselbe läßt sich von dem etwas späteren Fioravante sagen, unter dessen zahlreichen Opern heiterer Gattung „Le cantatrice villane“ (Die Dorfsängerinnen) wie in Italien so auch auf den deutschen Bühnen sich andauernder Beliebtheit erfreuten.

**727. Cherubini und Méhul.** Neben den vielen freundlichen Gaben einer leichtfüßigen Muse waren aber sowohl in Italien wie in Frankreich zwei Meister erstanden, die in der Geschichte der Oper zu den Ausgewähltesten zu zählen sind: der in Florenz geborene Cherubini und der Franzose Méhul. Geborener Italiener und Schüler von Sarti, war Cherubini dennoch, seitdem er in Paris seinen dauernden Aufenthalt genommen hatte, von den Franzosen bald — und mit Recht — als der Ihrige angesehen. In seiner Oper „Medea“ behandelte Cherubini noch einen jener Stoffe des Alterthums, die wiederholt von den tragischen Dichtern dramatisiert waren und auch für die Tonkünstler bei aller Herbeheit des Stoffes etwas Anziehendes hatten. Cherubini's Medea hat sich viel weniger behaupten können, als seine „Lodoïska“, worin er sich mehr dem Gebiete der Romantik zuneigte. Aber keine seiner Opern hat sich so dauernd in der Gunst erhalten, als sein nach jeder Richtung hin vollendetstes und liebenswürdigstes Werk „Les deux journées“, bei uns bekannt unter dem Namen „Der Wasserträger“. Auch hier

sieht man wieder, wie sehr ein guter Text mitbestimmend für den Erfolg einer Oper ist. Das Libretto von Bouilly, dem wir auch den Fideliotext verdanken, verbindet mit gemüthvoller Schlichtheit der Charaktere den Vorzug einer Handlung, die bei eindrucksvoller Anschaulichkeit, wie sie gerade die Oper verlangt, mit der den Franzosen eigenen Geschicklichkeit in steter Spannung erhält und dabei doch dem Komponisten Gelegenheit und Raum zu der feinsten musikalischen Ausbreitung läßt. Hier fand auch Cherubini den rechten Boden für das, was seine Musik so sehr auszeichnet: Liebenswürdige Innigkeit, verbunden mit jenem anmutenden Schimmer, den wir am besten mit dem französischen *charme* bezeichnen können.

Bei Méhul, der in Paris unter Glück seine Studien machte, kommt dieselbe Vereinigung von deutscher Gemüthstiefe und berückendem Reize zum Ausdruck. Anfänglich und für lange Zeit hatte Méhul sich mit dem kleineren Genre der Opernstoffe begnügt und in seinen zahlreichen Singspielen, unter denen ganz besonders „Une folie“, bei uns unter dem wenig angemessenen Titel „Je toller je besser“ bekannt, das beste und erfolgreichste war, sowohl ansprechende Melodik wie auch feinen musikalischen Humor entwickelt. Erst spät erhob er sich zur vollen Größe des Tondichters in demjenigen Werke, das auch heute noch unvergessen ist und seinen hohen Wert unvermindert behalten hat. Das ist sein ernstes Werk „Joseph in Aegypten“. Es ist eigentlich auffallend, daß dieser so rührende und ergreifende Stoff, der schönste im Alten Testament, nicht häufiger die dramatischen Tonkünstler angeregt hat, besonders da er auch voll wahrhaft dramatischer Situa-

tionen ist. Der französische Textdichter R. Duval hat ganz verständig die breite Epik von der Dramatisierung ausgeschlossen und sich auf diejenige Situation beschränkt, die den eigentlichen dramatischen Nerv bildet: am Hofe Pharaos die Wiedervereinigung Josephs mit seinen Brüdern und dem greisen Jakob. Aber so viel schönes auch die ganze Oper enthält, so ist doch der dramatisch-musikalische Höhepunkt die große Scene des von Gewissensbissen gemarterten Simeon mit seinen Brüdern, ein Ensemblestück, das zum höchsten zu zählen ist, was wir überhaupt in der Oper haben.

**728. Die Wiener Gesangsposse.** Während in Paris die Oper wieder zu bedeutender Höhe gelangt war, und auch die italienische Oper im Anfang einer neuen Epoche stand, war in Wien nach dem Tode Mozarts eine auffallende Leere eingetreten. Da war denn als Ersatz wenigstens ein fröhliches, leicht schaffendes und gefälliges Talent erstanden, das sich in einer geringeren Gattung der dramatischen Musik geltend zu machen wußte. Das war Wenzel Müller, dessen früheste Anfänge noch mit Mozarts letztem Werke zusammenfielen. Im Grunde aber knüpfte er mehr an Dittersdorf an, und begnügte sich, wie jener, mit solchen lustspielerartigen Stoffen, in denen zwar die Wirklichkeit des modernen Lebens nur leicht gestreift wird, die aber, bei feck zugreifender Erfindung lächerlicher Situationen, ihm besonders für sein auf das Volkstümliche gerichtetes Talent und also auch für das Strophenlied günstig waren. In Mähren 1767 geboren, wurde er als gründlich geschulter Musiker in Wien zunächst am Leopoldstädter Theater Kapellmeister. Wie in der musikalischen Kompo-

sition wurde er nicht minder schöpferisch als Theaterdichter. Sein erstes von ganz außerordentlichem Erfolg gekröntes Singspiel war „Das neue Sonntagskind“, dessen Melodien nicht nur in Wien, sondern auch in Deutschland überall, wo das Stück gegeben wurde, in aller Munde waren, gespielt und gesungen wurden. Heute ist wenigstens noch eines der Lieder allgemein bekannt; es ist dies „Wer niemals einen Rausch gehabt“. Nachhaltiger noch war Wenzel Müllers Erfolg in dem Singspiel „Die Schwestern von Prag“, aus welchem uns ebenfalls zwei noch allgemein bekannte Lieder erhalten geblieben sind: „Was ist des Lebens höchste Lust“, das mit einer hinzugedichteten ersten Strophe auch in die Kommersbücher überging, sowie das sehr muntere „Ich bin der Schneider Kafadu“, dessen Thema von Beethoven gewürdigt wurde, ihm als Thema zu einer Reihe Variationen zu dienen. Einige andere Müllersche Singspiele wurzelten mehr in dem lokalen Wiener Boden, fanden aber ebenfalls auf anderen Theatern Eingang, wie „Die Teufelsmühle am Wiener Berge“. Wenzel Müller hatte mit seinen harmlos-heiteren Stücken die Operette der frühern Periode wieder erweckt, ihr aber einen anderen Charakter gegeben und war der eigentliche Schöpfer der Wiener Lokalposse geworden. Sehr erfolgreich war darin auch Ferd. Rauer, der ganz besonders mit seinem „Donauweibchen“ allenthalben Eingang fand und sich längere Zeit auch behauptete. Hiermit begann für Wien die Gattung der Zauberpossen mit Gesang, die dann später durch Ferdinand Raimund in ein höheres poetisches Gebiet erhoben wurde. Für dessen „Alpenkönig und Menschenfeind“ hatte auch Wenzel Müller noch die Musik geschrieben, und auch

aus dieser ist der bekannte, sehr einfache Gesang „So leb denn wohl, du stilles Haus“ volkstümlich geblieben.

**729. Ephemere Erscheinungen.** Der in Ungarn 1766 geborene Joseph Weigl hatte seinen musikalischen Unterricht in Wien zunächst bei Albrechtsberger genossen, dann bei Salieri. Seine ersten Opern schrieb er italienisch, dann wendete er sich deutschen Texten zu. Auf die dramatische Richtung mag man aus den Titeln seiner Opern schließen: *Il pazzo per forza*, *La principessa d'Amalfi*, dann eine *Eleopatra*, gleich danach eine komische Oper *Il rivale di si stesso*. Dann folgten von deutschen Opern: *Der Corsar aus Liebe*, *das Dorf im Gebirge*, *Das Waisenhaus*, *Der Bergsturz* u. s. w. Aber nur mit einer Oper hatte er sich einen andauernden Erfolg auch in Deutschland errungen, und das war seine „Schweizerfamilie“. Das ursprünglich französische Libretto hatte Castelli in Wien deutsch bearbeitet und die kränkliche Sentimentalität des Textes entsprach der Musikrichtung Weigls, die vorzugsweise weidliche Melodik war. Aber die dankbare Rolle der an Heimweh krankenden „lieben Emmeline“ hatte auch große Sängerinnen gereizt, sich darin bewundern zu lassen. Der Zeitgeschmack für diese Richtung ist längst vorüber.

Frischer und anmutender war das Talent *Himmels*, eines geborenen Märkers, der aber seine Musikstudien in Italien gemacht hatte. Unter diesem Einfluß schrieb er erst eine *Semiramide*, einen *Vasco de Gama* und *Alexander*. Erst als der theaterkundige und vielschreibende August v. Rozebue in Berlin ihm einen, dem Geschmack der großen Menge zugänglichen Stoff — *Fanchon*, das Leiermädchen — schrieb, hatte der Komponist sein Glück ge-

macht. Rozebue hatte das Sujet dem Französischen entnommen, aber mit seinem großen theatralischen Geschick zweckmäßig umzuformen gewußt. Durch ein Gemisch geschraubter Empfindsamkeit mit dem Humor französischer Theaterfiguren und bestechender Pikanterie wurde *Fanchon* eine Zeitlang ein Liebling des deutschen Publikums. Aber diese vorübergehende Erscheinung des wechselnden Zeitgeschmacks war das Kennenwerteste, was in der Periode von Mozarts Tod bis zu den Anfängen von Weber die deutsche Oper hervorbrachte. Die großen Werke von Gluck, die etwas spät bei uns Eingang fanden, wurden von den größeren Theatern gepflegt und auch diejenigen Werke Mozarts, die niemals dauernd sich erhalten konnten, nächst *Idomeneo* auch *Titus*, sowie *Così fan tutte* in verschiedenen Versuchen mit neuen Textbearbeitungen, wurden mehr um der Bedeutung des großen Tonkünstlers willen hie und da zur Aufführung gebracht. Am meisten zehrten die deutschen Bühnen von den Werken der Italiener und Franzosen, nächst den strahlenden Perlen von Méhul, Cherubini und Cimarosa von dem kleineren Genre der *Paesello*, *Isouard*, *d'Alleyrac* u. s. w., während die vielen kleineren Opern der fleißigen deutschen Kapellmeister Reichardt und Bernhard Anselm Weber mehr auf den lokalen Boden beschränkt blieben, auf dem sie erwachsen waren.

**730. Fidelio und die Anfänge neuen Glanzes.** Endlich aber kam auch ein großer deutscher Tondichter zu Gehör — *Beethoven*, dessen „*Fidelio*“ zwar sein einziges dramatisches Werk blieb, aber dies eine — war ein Löwe. Mit dem aus dem Französischen stammenden Texte dieser Oper war es eigentümlich gegangen. Der in Parma geborene

und in Neapel musikalisch geschulte Francesco Paër war als Dirigent der Oper erst nach Wien, dann nach Dresden und später nach Paris gekommen. Unter den vielen Opern, mit denen er die Theater, an denen er wirkte, versorgt hatte, war auch eine Oper unter dem Titel „Leonore, oder Spaniens Gefängniß bei Sevilla“. Schon aus dem Titel dieser zweiaktigen Oper wird man erkennen, daß sie dasselbe Sujet hatte, das wir aus dem Werke Beethovens kennen. Paër hatte den Stoff aus einer italienischen Uebersetzung des Textes genommen, und die Oper hatte auch einigen, freilich nur mäßigen Erfolg. Als Beethoven in Wien dieselbe zu hören bekam, mußte er sogleich empfinden, daß der Stoff von dem Komponisten keineswegs in seiner ergreifenden dramatischen Gewalt erfaßt war und es ließ ihm keine Ruhe mehr. Das ursprünglich französische Libretto von Bouilly hieß „Léonore, ou l'amour conjugal“. Nachdem es zuerst von Pierre Gaveaux französisch, dann von Paër italienisch komponiert war, hatte in Wien zunächst Sonnleithner eine deutsche Bearbeitung besorgt und in dieser war Beethovens Fidelio im Herbst 1805 in Wien zur Aufführung gekommen. Aber diese war in eine unglückliche Zeit geraten, inmitten kriegerischer Ereignisse vor einem für ernste Sammlung wenig bestimmten Publikum. Als im März 1806 die Oper in einer neuen Textüberarbeitung von Breuning wieder zur Aufführung kam, hatte sie zwar großen Beifall erhalten, aber ein heftiger Zwist Beethovens mit dem Orchester und mit der Theaterleitung verhinderte weitere Aufführungen. Hiernach waren volle acht Jahre vergangen, ehe das Werk von neuem ans Licht trat. Nachdem Beethoven unablässig an der

Musik geändert und auch der Text von Treitschke eine neue Bearbeitung erfahren hatte, kam Fidelio wiederum zur Aufführung und jetzt mit einem so glänzenden Erfolg, daß hiemit erst das gewaltige Werk zu vollem Triumphe kam. Von der Musik ganz zu schweigen, sehen wir auch hier wieder, wie sehr der Tonkünstler durch einen der musikalischen Behandlung günstigen Text getragen wird, durch einen Text, der ihm — bei sehr einfacher scenischer Gliederung und Structur des Librettos — vor allem in dem edeln Motiv aufopfernder Eattenliebe den Stoff für die aus der Tiefe des Empfindens zum Ausdruck kommende Seelenmalerei bot. Dazu kam noch, daß die Hauptgestalt der Leonore den dramatischen Sängerrinnen ersten Ranges eine zwar schwere aber auch lohnende Aufgabe stellte, die das höchste Aufgebot musikalisch-dramatischer Kunst beanspruchte. Die erste dieser dramatischen Sängerinnen war Frau Milder-Hauptmann und später wurde Wilhelmine Schröder-Devrient die unvergleichliche Darstellerin der Leonore, wie diese Künstlerin überhaupt als das größte dramatische Genie in der Geschichte der Oper bezeichnet werden kann.

**731. Die Epoche Spontini.** Noch bevor Beethovens Fidelio sich zur vollsten Anerkennung hindurchgekämpft hatte, war in Italien auf dem Operngebiete ein neues schöpferisches Genie erstanden, in dem wir deutlich den Uebergang von der pathetischen Opernform zur beginnenden Romantik erkennen, indem er beide Richtungen in sich vereinte: Dies war Gasparo Spontini. Auch dieser war frühzeitig nach Paris gekommen, um von der tonangebenden Weltstadt aus seine Ruhmeslaufbahn zu beginnen. Nachdem er zuerst durch dramatische









Werke kleineren Genres — darunter ein einaktiges französisches Singspiel „Milton“ — geringe Erfolge errungen, begann seine große Bedeutung erst, als er mit dem Opern-Texte der „Vestalin“ einen Stoff erhalten hatte, durch den er bei seiner zum Heroischen neigenden Begabung zugleich auch durch wärmere Töne rein menschlichen Empfindens tiefen Eindruck machte. Nicht allein durch die Schönheit der Musik, sondern auch durch den vortrefflichen Text ist die „Vestalin“ dasjenige Werk Spontinis geblieben, das sich am dauerndsten in der Gunst des Publikums erhalten hat. Seiner nächsten und auch zweitbedeutendsten Oper „Ferdinand Cortez“ fehlte schon, trotz des farbenreichen und für den musikalischen Ausdruck nicht ungünstigen Stoffes, der große einheitliche Zug, der in der „Vestalin“ noch an das musikalische Drama Glucks sich anlehnte. Das französische Libretto des Cortez von de Jouy trägt wohl einige Schuld an der unruhigeren Bewegung in dieser Oper; aber auch Spontinis Bestreben, das Heroische des Stils durch gesteigerten Pomp zu unterstützen, hat daran Anteil. In diesem Bestreben, wie auch zugleich in der gesteigerten Anwendung größerer orchestraler Mittel — besonders bei den Chören und großen Ensemblesätzen — ging er dann in der Oper „Olympia“ (ebenfalls nach französischem Libretto), ebenso in der folgenden Oper: „Rur-mahal“ (Text nach Thomas Moores „Lalla Rookh“) noch weiter, so daß er endlich in „Alcidor“ (nach dem französischen Text von Théaulon) bis an die äußerste Grenze ging.

In Berlin war man am Hofe zu dem früheren Gebrauch, wie er auch in Wien, Dresden, Petersburg u. s. w. herrschte, zur Di-

rektion der Oper einen Italiener zu berufen, zurückgekehrt. Spontini wurde, als seine Meisterwerke in Deutschland schon bekannt geworden waren, 1820 auf den persönlichen Wunsch des Königs Friedrich Wilhelm III nach Berlin berufen, wo er als „Generalmusikdirektor“ eine Machtvollkommenheit erhielt, wie sie bis dahin noch niemand erlangt hatte. Spontini, der dadurch in die schroffste Gegnerschaft zum General-Intendanten Grafen von Brühl geriet, hatte seine Bevorzugung in herrschsüchtiger Weise gemißbraucht, und dadurch sich zahlreiche Feinde gemacht. Interessant bleibt dieß Berliner Verhältniß schon dadurch, daß in dem entstandenen Konflikt zum erstenmale ein Parteikampf sich bildete, in welchem dem Ausländer eine deutsch-nationale Partei gegenüberstand. Die deutsche Partei, die zunächst durch Spontinis persönliches Verhalten herausgefordert war, wurde auch gegen den großen Musiker ungerecht, und zum offenen Kampfe war es schon 1821 dadurch gekommen, daß Spontinis Gegnerschaft einen großen deutschen Musiker — den in Dresden als Kapellmeister angestellten Carl Maria v. Weber — auf ihren Schild erhob und damit den deutschen Musiker gegen den Italiener ausspielte. Während in dem genannten Jahre Spontinis pomphaft heroische Oper „Olympia“ in dem großen Opernhause schon wiederholt gegeben worden war, kam Webers „Freischütz“ — in Deutschland überhaupt zum erstenmale — in dem von Schinkel neu erbauten Schauspielhaus zur Aufführung, und zwar mit einem Erfolge, der beisspiellos war. Die ebenfalls leidenschaftlichen Anhänger Spontinis waren durch solchen Erfolg des deutschen Meisters zwar in den Hintergrund

gedrängt, aber Spontini konnte noch zwanzig Jahre lang auf seinem Posten verharren, bis er durch eine Unvorsichtigkeit, zu der sein hitziges Temperament ihn verleitete, auch vom Hofe aufgegeben werden mußte.

Trotz Spontini's starken Temperamentsfehlern, die sowohl seiner Rationalität, wie auch seinem maßlosen und leicht gereizten Künstlerstolze entsprangen, bleibt sein Name doch unzertrennlich von einer der glänzendsten Epochen der Berliner Oper. Als Dirigent war Spontini eine Herrschernatur, die für uns von größtem Einfluß auf die Vervollkommenung des Orchesters wurde. Die Bewältigung so großer Massen, wie sie zum Beispiel in seiner „Olympia“ in einer nie zuvor dagewesenen Ausdehnung zur Wirkung kamen, erforderte nicht allein die musikalische Befähigung, sondern auch die ganze Energie eines musikalischen Feldherrngenies.

**732. C. M. v. Weber und die romantische Oper.** Bevor Carl Maria v. Weber nach Dresden als Kapellmeister berufen wurde, war er schon mit einigen Opern in die Oeffentlichkeit getreten, die — wenn sie auch nicht bedeutend waren — doch eine ungewöhnliche Begabung für melodische Schönheit bekundeten. In seiner Musik zu dem Schauspiel Preciosa kam dazu noch ein hervorragendes Talent für musikalisch-dramatische Charakteristik. Für sein erstes großes und ihn schnell auf die Stufe höchsten Ruhmes erhebendes Werk „Der Freischütz“ (1821) hatte in Dresden Friedrich Kind ihm einen Text geliefert, der ganz dazu angethan war, bei Weber eine so schnelle Erhebung zur Größe und zu einer beispiellosen Popularität zu bewirken. Joh. Friedr. Kind, geboren 1768 in Leipzig, war 1792 nach Dresden gekommen.

Anfänglich Advokat, widmete er sich bald ganz der Dichtung und hatte viele Erzählungen, Gedichte und auch Schauspiele herausgegeben. Den Stoff zum Freischütz hatte er aus einer Geschichtenammlung, dem „Gespenssterbuch“ (1810) von J. A. Apel genommen. Da Weber selbst ein Mann von Geist und Bildung war, konnte er mit dem Dichter über mancherlei in der scenischen Formgebung des Textes sich beraten und auch manches darin nach seinem Wunsche gestalten lassen. Jedenfalls aber hat neben dem glücklichen Stoff auch der dichterische Text Fr. Kind's keinen geringen Anteil an dem Erfolg der Oper, deren Titel ursprünglich die „Jägersbraut“ sein sollte; und erst sehr spät, als die musikalische Komposition schon der Beendung nahe war, entschloß man sich zu der Aenderung des Titels. Die Romantik des Sagenstoffes, die Weber in so üppiger Weise auch in seiner Musik zum Ausdruck brachte, und die von der Gesamtheit des Publikums so begeistert aufgenommen wurde, rief freilich auch manchen Widerspruch hervor, wie es gerade bei so ganz außerordentlichen Erfolgen zu geschehen pflegt. Selbst der litterarische Romantiker Ludwig Tieck nannte den Freischütz „das unmusikalischste Getöse, das je über die Bühne getobt hat“, — wobei er aber doch wohl nur an den letzten Teil in der Musik zur Wolfschlucht denken konnte. Ueberhaupt war es vorzugsweise der Teufelspuck, der einigen pedantischen Beurteilern Gelegenheit zum Spötteln gab. Solche Stimmen waren aber vereinzelt und sie blieben in dem allgemeinen brausenden Jubel ungehört. Der Teufelspuck mag wohl für die große Menge etwas Anreizendes gehabt haben, aber für den so andauernden Erfolg blieb

doch der Umstand entscheidend, daß man es hier mit einem — sowohl bezüglich des dramatischen Stoffes wie der Musik — durchaus deutschen Werke zu thun hatte, das dem Gemüthsleben des deutschen Volkes in hohem Maße entsprach.

Unter denen, die durch die stürmisch beifällige Aufnahme des Freischütz verstimmt waren, befand sich auch ein großer Tondichter, den wir ebenfalls zu den hervorragendsten Vertretern der romantischen Oper zu zählen haben. Ludwig Spohr, geboren 1784 und seit 1822 Kapellmeister in Kassel, hatte selbst den Plan gehabt, eine dramatische Behandlung der Apelschen Gespenstergeschichte zu komponieren, ließ aber davon ab, als er erfuhr, daß Weber bereits daran arbeite. Und während der Freischütz alle Welt begeisterte, hatte Spohr seine herrlichste Opernschöpfung „Jessonda“ der Vollendung zugeführt. Die Romantik dieses Opernstoffes mit dem süßen Zauber der Musik ist zwar nicht deutscher Wald, sondern liegt auf dem fernen indischen Boden der Brahmanen; aber trotzdem ist auch dies Meisterwerk Spohrs als eine echt deutsche Schöpfung zu bezeichnen und der Text derselben rührte auch von einem wirklichen Dichter her, Eduard G e h e (geb. 1793 in Dresden). Allerdings ist sein Jessondatext weniger hervorragend durch dramatische Kraft, als durch lyrische Schönheiten, wie sie der Natur des Stoffes entsprechen. Für seine späteren Opern hatte Spohr einen so glücklichen Stoff nicht mehr gefunden. Für seinen „Faust“ hatte er ein Libretto von J. C. Bernard genommen, das von der Goetheschen Dichtung weit abweicht und eine selbständig erfundene Fabel, mit Benutzung der Gestalten des Faust und Mephistopheles

enthält. Trotz der sehr bedeutenden Musik konnte das Werk sich nicht lange behaupten. Dasselbe gilt von Spohrs „Berggeist“ und von seiner lieblichen Schöpfung „Zemire und Azor“.

Carl Maria v. Weber hatte nach dem großartigen Erfolge seines Freischütz das Neueste seines künstlerischen Vermögens daran gesetzt, um ein Werk zu schaffen, das den hochgespannten Erwartungen entsprechen könne. Dabei hatte er sich leider in dem Text, den er dafür erwählt hatte, getäuscht. Dieser Text zu Webers „Euryanthe“ war nach einer mittelalterlichen Sage von der Dichterin Helmine von Chezy zu einem Opernlibretto gestaltet, in der Sprache wie in einzelnen dramatischen Zügen mit entschieden dichterischem Geist, in der Totalwirkung aber verfehlt. Begreiflich ist es, daß ein Mann wie Weber, der die größten Hoffnungen darauf setzte, sich über den Text täuschen konnte, indem der Stoff an sich mit der Troubadourpoesie, dem Glanze des Rittertums und einem geheimnisvoll-spukhaften Zug, dabei als Mittelpunkt des Ganzen eine reine und rührende Frauengestalt, seiner ganzen musikalischen Richtung in hohem Maße entsprach. Was ihm aber trotz alledem den Erfolg erschwerte, war die Unklarheit in der dramatischen Handlung, das Motiv eines Geheimnisses, das auch für den Hörer unverständlich bleibt. So entsprach der Erfolg des Werkes nicht Webers Erwartungen und nicht dem Werte der darin aufgehäuften musikalischen Schätze.

Für sein letztes Werk „Oberon“, das zuerst in London 1826 zur Aufführung kam, war ihm ein nach der Wielandschen Dichtung dramatisch geformter Text von dem englischen Theaterdichter Planché

gegeben, und Weber wurde in London mit Beifall und Huldigungen überschüttet. In der dramatischen Struktur ist auch der Oberontext keineswegs als gut zu bezeichnen. In der That ist es (wie schon früher gelegentlich bemerkt wurde) eine kaum zu lösende Aufgabe, aus einem so ausgedehnten und zugleich komplizierten Roman, wie das Wielandsche Epos, für die beschränkte Zeitdauer einer Oper die Handlung klar und geschlossen wiederzugeben. Die Begebenheiten werden in lauter Stückwerk und in unruhig wechselnden Szenen durchgeführt, wobei auch für das Verstehen des Zusammenhanges die Kenntniß des Wielandschen Gedichtes vorausgesetzt werden muß. Da aber ein so fantastischer Stoff schon an sich seinen Reiz hat, so ist es hier begreiflich, daß bei dem bestrickenden Zauber der Musik der Erfolg des „Oberon“ ein großer war und auch nachhaltig blieb.

Mehr als Spohr, der neben Weber seinen eigenen Weg ging, war unter den neueren Romantikern der Oper Heinrich Marschner (geb. 1795) durch Weber beeinflusst und in den von ihm komponierten Texten tritt auch seine Neigung zum Ueberfönnlichen und Dämonischen hervor. Nach seinen ersten Versuchen in der Oper wurde Marschner 1824 als Musikdirektor in Dresden unter Weber angestellt. Aber schon 1828 ging er nach Leipzig, wo zwei seiner hervorragendsten Opern entstanden: „Der Vampyr“ und „Der Templer und die Jüdin“. Für beide hatte ihm der Schauspieler Wohlbrück die Texte geschrieben. Die bei slavischen Völkern entstandene Vampyr Sage ist aber in dem Operntexte in so graufiger Weise dramatisiert, daß unter dem Eindruck des Entsetzens auch die Schönheiten der Marschnerschen Musik

leiden mußten. Anders verhält es sich bei der zweiten Oper „Der Templer und die Jüdin“, für die wiederum ein Romanstoff — Walter Scotts Ivanhoe — unbarmherzig zurechtgeschnitten werden mußte. Manches aber hat ihm doch der Textdichter geboten, was für Marschners Begabung sehr günstig war. Abgesehen von den großen Szenen des Tempelers und der Rebekka, wie den Chören und Kämpfen der Normannen und Sachsen sind es besonders die trefflichen Lieder, in denen Marschners Talent sich glänzend zeigen konnte. Außer der so volkstümlich gewordenen Romanze des Ivanhoe mit dem Refrain „Du stolzes England freue dich“, sind es auch die ebenso charakteristischen wie klangschönen Lieder des Bruder Lutz und des Narren. Es war wohl das erste Mal, daß in einer Oper ernsten Stils die Form des Strophenliedes einen so hervorragenden Platz einnahm. Selbst in Webers Freischütz tritt das Lied nicht so bedeutsam hervor, in den Strophenliedern des Kaspar, des Kilian und der Brautjungfern, — und in Oberon ist es nur der Gesang des Meermädchens. — Für Marschners dritte Oper „Hans Heiling“, in der wieder das Ueberfönnliche und Dämonische vorherrscht, hatte ihm Eduard Devrient den Text geschrieben, und da dieser die geübte Dramaturgenhand erkennen läßt, ist auch diese Oper Marschners vom reinsten Eindruck und hat deshalb sich am längsten gehalten.

**733. Die neue Opernepoche in Italien.** Während in Deutschland durch die Vertreter der Romantik eine neue und blütenreiche Zeit für die Oper begonnen hatte, war fast gleichzeitig in Italien eine außerordentlich reiche Produktion

eingetreten, nach Spontini's Erscheinen zunächst durch Rossini. Bei diesem genialen aber fast zu schnell schreibenden Opernkomponisten kann man von einer bestimmten dramatischen Richtung kaum reden. Seine frohe Schaffenslust ließ ihn jeden Text sogleich ergreifen, der sich ihm darbot. Es ist erstaunlich, wie bei diesem stets fröhlich zugreifenden Genie die Stoffe — ernste und heitere — durcheinander gingen: Der romantische „Tancred“, die historische „Elisabeth“, der biblische „Moses“, das Märchen Aschenbrödel (Cenerentola), — dann wieder: Othello, La gazza ladra, Andreas Hofer, Der Barbier von Sevilla, Semiramis, Die Italienerin in Algier, Die Belagerung von Korinth, Der Türke in Italien u. s. w. Und für alles, Ernste und Heitere, hatte Rossini die gleiche Stimmung, die leicht- und frohsinnige Lust für Klang und Melodie. Es ist deshalb begreiflich, daß von allen den genannten Opern nur sein unsterblicher „Barbier von Sevilla“ sich frisch erhalten hat, obgleich gerade diese Oper anfänglich von den Italienern, die noch an ihrem klassischen Paësiello festhielten, entschieden zurückgewiesen wurde. Auch in dem dauernden Bestand dieser heiteren Oper zeigt sich wieder recht die Wichtigkeit eines guten Opernsüßers, denn alles andere von Rossini (selbst auf heiterem Gebiet) ist heute veraltet. Der Librettoverfasser des Rossinischen Barbier, Sterbini, ist von dem Lustspiel des Beaumarchais vielfach mehr abgewichen, als es in der älteren Oper Paësiello's der Fall war. Wie in der Musik, so ist auch schon in der scenischen Gliederung des Textes alles mehr auf die theatralische Wirkung der komischen Oper

berechnet, und auch dieser Umstand mag dazu beigetragen haben, daß Paësiello durch den lecker zugreifenden Rossini bald ganz verdrängt wurde.

Das Merkwürdigste in Rossini's künstlerischer Laufbahn bleibt seine so frühzeitige Entsagung und zwar unmittelbar nachdem sein bestes Werk auf dem Gebiete der ernsten Oper, sein „Wilhelm Tell“ (1829) erschienen war. Der französische Librettist des Tell hat aus Schillers Drama zwar vieles benutzt, aber auch vieles für den Zweck der Oper umgestaltet, wozu vor allem die Verschmelzung zweier Personen in eine — des Melchthal und des Ulrich von Rudenz — zu rechnen ist. Das ist nicht zu tadeln, denn die Opernform verlangt etwas anderes, als das gesprochene Schauspiel zu geben imstande ist.

Der jüngere Bellini (geb. 1801) folgte schon in der Wahl seiner Texte einer strengeren Richtung. Der Text seiner „Familien Capuletti und Montecchi“ (von Romani) behandelt die Liebesgeschichte von Romeo und Julie nicht nach Shakespeares Tragödie, sondern in freier Umgestaltung der italienischen Quellen. Eine wirkliche tief tragische Wirkung war bei dieser Art der Behandlung ausgeschlossen, aber die Partie des Romeo, für eine weibliche Darstellerin geschrieben, wurde auch hier eine Glanzleistung vieler Sängerinnen, unter denen in Deutschland wieder die geniale Wilhelmine Schröder-Devrient in erster Reihe stand. Das italienische Buch der „Puritaner“ vermag kein rechtes Interesse zu erwecken, aber Bellini's große Begabung, den Sängern höchst dankbare Aufgaben darzubieten, brachte auch dieser Oper ziemlich viel Erfolg. In der „Nachtwandlerin“ Bellini's sind seine süßesten und ein-

schmeichelndsten Weisen an einen Text verschwendet, der an Absurdität nicht viele seinesgleichen hat. Aber die Sängerinnen fanden darin reiche Gelegenheit zu glänzen, noch bis zu der in dieser Rolle unvergleichlichen Jenny Lind. Diejenige von Bellinis Opern, in der er am meisten dem Vorbild Spontini folgte, aber mit bescheidener Anwendung der Mittel, war seine „Norma“, die — unterstützt durch den theatralisch geschickten Aufbau des in festen Zügen gegebenen Textes von Felice Romani — als Bellinis Hauptwerk bestehen bleiben wird und das auch noch heute bei uns in Deutschland das Publikum häufiger entzücken würde, wenn es nicht an Sängerinnen mangelte, die der großen Aufgabe gewachsen wären. Von den früheren Darstellerinnen dieser auch an die dramatische Verkörperung große Anforderungen stellenden Rolle seien hier nur als die namhaftesten erwähnt: die Malibran, Viardot-Garcia, La Grange, Schröder-Devrient und auch Jenny Lind, die damit in Deutschland ihre ersten großen Triumphe feierte.

Außer dem hier genannten Textdichter Romani war besonders Cammerano sehr thätig, die so fruchtbaren Komponisten mit Operntexten zu versorgen. Von den neueren Tonkünstlern war der vielschreibende Donizetti, was das bunte Durcheinander der von ihm gewählten Stoffe betrifft, Rossini einigermaßen gleich zu stellen. Auch bei Donizetti wechselten die historischen, romantischen und modernen Stoffe, tragische und heitere, in schneller Folge. Von seinen äußerst zahlreichen Opern hatten den größten Erfolg: *Belisario*, Text von Cammerano; *Lucia* von Lammermoor, von demselben nach Walter Scotts Roman; *Lucrezia Borgia*, nach Victor Hugo von Romani. Alle diese Opern jedoch werden

weit überragt von seinen Meisterwerken auf dem Gebiet der komischen Oper. Neben der echten Operabuffa „*Don Pasquale*“ waren dies „*Der Liebestrank*“ nach einem trefflichen Texte von Romani und vor allem seine „*Tochter des Regiments*“, die nicht allein durch die heute noch unverminderte Frische der melodiosen Musik, sondern auch durch das französische sehr glücklich erfundene Libretto von St. George schnell auf allen Bühnen Europas heimisch wurde.

**734. Die Blüte der französischen Spieloper.** Von den letztgenannten Italienern haben wir, um auf die Weiterentwicklung der französischen Oper zu kommen, um mehrere Jahre zurückzugreifen. Denn hier ist zunächst derjenige zu nennen, der in Paris als einer der ersten und am vollendetsten eine französische Operngattung, in der er noch heute als unübertroffener Meister dasteht, zu hoher künstlerischer Stufe erhob. Es war die Gattung der heiter-romantischen Oper, für die er mit musikalischer Gediegenheit eine ungewöhnlich heitere Grazie verband, die durch einen auf das Gemüt wirkenden romantischen Schimmer zu um so nachhaltigerem Eindruck kam. Wer anders könnte dies sein, als der lebenswürdige Schöpfer der „*Weissen Dame*“!

Adrien François Boieldieu, geboren 1775, war viel weniger fruchtbar als die vorgenannten Italiener und als sein französischer Nachfolger Auber. Aber er war gediegener, tiefer und solider als alle. Von seinen ersten Opern hatte nur „*Der Kalif von Bagdad*“ (Text von St. Just) auch außerhalb Verbreitung gefunden. Eine höhere Stufe erreichte er bereits in der 1812 ebenfalls nach einem Texte von St. Just geschriebenen Oper „*Johann von Paris*“. So einfach hier das Li-

bretto in seiner ganzen dramatischen Struktur ist, so sehr geeignet war es für Boieldieus hohe Begabung für Anmut und heitere Grazie. Seine nächste Oper „Rothkäppchen“ (*Le petit chaperon rouge*) steht seinen besten Werken kaum nach, hat aber keine solche Verbreitung gefunden und Lebensdauer erhalten, als „Johann von Paris“ oder gar als die „Weiße Dame“. Der Textdichter des Rothkäppchen, Théaulon, hat das bekannte Märchen in freier Umgestaltung nur benutzt, um eine Handlung freier Erfindung damit zu verknüpfen, und aus dem Märchen ist nur der geheimnißvolle Zauber eines roten Käppchens geblieben, das ein junges Mädchen trägt. — Für sein Hauptwerk „La dame blanche“ (erschien 1825) hatte der Tonkünstler einen Text von Scribe erhalten, der Boieldieus künstlerischer Richtung und Begabung in hohem Maße entsprach, in dessen musikalischer Gestaltung er seine außergewöhnlichen Vorzüge zu eminenter Wirkung bringen konnte. Die heitere und unterhaltende Fabel, der poetische Hintergrund des schottischen Hochlandes mit Anklängen an dessen nationale Weisen, — kurz der ganze anmutende Stoff ist von Eugene Scribe auch in technisch-theatralischer Hinsicht mit so großem Verständnis für das Bühnenmäßige behandelt, daß wir von diesem Punkte aus Scribes wachsende Bedeutung für die gesamte französische Oper dieser Epoche datieren können.

Den reichsten Gewinn daraus zog von den Nachfolgern Boieldieus der weitaus fruchtbarste der französischen Opernkomponisten: Auber (geb. 1782), denn für die meisten, zugleich auch für die erfolgreichsten hatte er (wie später Meyerbeer) den wirksamsten Beistand in der unermüdblichen Feder Scribes. Wir nennen hier zunächst seine drei Haupt-

werke: „Der Maurer und der Schlosser“, „Fra Diavolo“ und „Die Stumme von Portici“. Zu den weniger populär gewordenen, aber doch auch viel und mit Beifall gegebenen sind zu nennen: „Das eiserne Pferd“, „Lestocq“, „Die Ballnacht“, „Der schwarze Domino“, „Die Falschmünzer“, „Der Gott und die Bajadere“, „Die Gesandtin“ u. s. w., deren Texte ebenfalls sämtlich von Scribe herrühren; ebenso aus seiner späteren Periode „Carlo Broschi“ und noch andere. Bei dem „Feensee“ und den „Krondiamanten“ ging Scribe eine Kompagnieschaft mit anderen Autoren ein, bei ersterer Oper mit Mélesville, bei der anderen mit St. George, der auch sonst als Librettoverfasser sehr thätig war. Den allergrößten und dauerndsten Erfolg errangen unter den so zahlreichen Opern die drei erstgenannten, die ihn auch in Deutschland am populärsten gemacht haben: „Der Maurer“, „Fra Diavolo“ und „Die Stumme von Portici“. Wenn auch im Text des Maurer die Geschichte von der türkischen Gesandtschaft sehr abenteuerlich erscheint, so ist doch dieser ernste Kern erstens in seiner Unwahrscheinlichkeit der „komischen“ Oper nicht nachtheilig und ist dabei in einen so freundlichen Rahmen gebracht, daß dieser die greuliche Geschichte des bösen Türken ganz überstrahlt. Schon allein die Figur der boshaften und lächerlichen Frau Nachbarin ist eine Erfindung Scribes, für die ihm der Komponist besonders dankbar sein konnte, und Auber hat diese Charge auch trefflich verwertet.

Berwegener ging Scribe bei dem Texte für „Fra Diavolo“ zu Werke, indem er eine wirkliche Räuberpersönlichkeit aus der neueren Zeit (der historische Fra Diavolo, mit eigentlichem Namen Michele Pazzo, wurde erst 1806 von den Franzosen in Italien gehängt) ganz nach seinem

Belieben für seinen Opernhelden benutzte. Räuber sind ja auf dem Theater stets beliebte Figuren, und wenn solch ein Räuber gar in der Rolle eines eleganten und verführerischen Kavaliers erscheint, so ist sein Glück nicht nur bei den Damen, sondern bei dem gesamten Theaterpublikum gemacht, und man bedauert es schließlich, daß ein so forschender Kerl und Heldentenor erschossen wird. — Von den wenigen ernstesten Opern Aubers ist „Die Stumme von Portici“ die einzige, die ebenso in Deutschland wie in Frankreich mehrere Jahrzehnte lang auf allen Theatern beliebt war. Die neapolitanischen Fischer und der revolutionäre Stoff haben dazu ebensoviel beigetragen, wie die farbenreiche und melodische Musik Aubers. In dem scenisch trefflich konstruierten Texte Scribes war es wieder ein origineller Gedanke, daß neben der theatralisch wirksamen männlichen Hauptperson die Titelrolle der Fenela in einer Oper stumm bleibt. Aber auch das war gut spekuliert, denn für den Mangel der Stimme wurde sie dadurch entschädigt, daß zahlreiche bedeutende Schauspielerinnen, wie auch einzelne in der Mimik hervorragende Tänzerinnen der Stummen sich annahmen.

Von Adam, dem Schüler Boieldieus, hat sich nur eines seiner Werke allgemein beliebt gemacht und dauernd erhalten. Das ist sein flotter „Postillon von Conjumeau“, dessen amüsanter Text ausnahmsweise die Herren Leuwen und Brunszwick zu Verfassern hat.

Wenn in den letzten Jahren dieser ergiebigen Periode der französischen Oper auch einzelne Werke tragischer Gattung erfolgreich waren, darunter namentlich Halévy's „Jüdin“ (wieder ein Scribescher Text), so ist doch die vorherrschende Richtung der Zeit: der Sinn für gefällige Unterhaltung

bei melodienreicher Fülle; in den Texten die Erfindung spannender, wenn auch oft unwahrscheinlicher Vorgänge, die vor allem auf die äußerlich theatralische Wirkung spekulierten. In dieser Hinsicht hat Eugene Scribe einen wesentlichen Anteil sowohl an dem Verdienste wie an der Schuld. In Paris 1791 geboren, wurde Scribe durch seinen beweglichen Geist wie durch die Leichtigkeit seines Schaffens der Begründer des modernen französischen Lustspiels. Von seinen zu Hunderten zählenden Stücken mögen hier von den hervorragendsten nur genannt sein: „Das Glas Wasser“, „Die Camaraderie“, „Eine Fessel“ u. s. w. Sein eminentes Talent zeigte sich nicht nur in der Gewandtheit seines Dialogs, sondern ganz hervorragend in der Erfindung spannender Handlung, in den überraschend herbeigeführten und gelösten Verwickelungen. Und diese Seite seines Talentes kam auch den Komponisten zu gute, namentlich Auber und Meyerbeer, so daß Scribe ebenso sehr mit der Oper seiner Zeit wie mit dem französischen Lustspiel dieser Periode eng verbunden ist.

**735. Die Epoche Scribe-Meyerbeer.** Als in Berlin nach dem Sturze Spontinis der zwar in Berlin geborene, aber meist in Paris lebende Giacomo Meyerbeer (eigentlich Jakob Meyer Beer) zum Generalmusikdirektor für die Berliner Oper engagiert wurde, war seine erste erfolgreiche Oper „Robert der Teufel“ (seine früheren Werke können hier kaum in Betracht kommen) sowohl in Paris (1831), wie im folgenden Jahre in Berlin und danach an den meisten deutschen Opernbühnen schon gegeben worden. Mit seinem nächsten und bedeutendsten Werke, den „Hugenotten“, die schon 1835 in Paris aufgeführt waren, hatte Meyerbeer für die deutschen Bühnen lange zu-





rückgehalten, denn er war in allen Dingen äußerst vorsichtig und wartete, bis er meinte, daß das Werk in allen Partien auch möglichst vollendet besetzt werden könne. Als das groß angelegte Werk dann im Frühjahr 1842 in Berlin zur Auführung kam, hatte es in der That einen sensationellen Erfolg. War es bei den Hugenotten zunächst die Neuheit eines für die Oper gewählten historischen und so bedeutenden Stoffes, was das Interesse in so hohem Maße erregen mußte, und hatte auch des Textdichters Scribe geniale Erfindungsgabe und theatralische Geschicklichkeit dem Komponisten eine ebenso großartige wie dankbare Unterlage gegeben, so zeigte sich doch auch das Genie des Tonkünstlers dieser Aufgabe in hohem Grade gewachsen. In der dramatischen Struktur dieser Oper war es neu, daß im vierten Akte an Stelle eines Finales den beiden Hauptpersonen ein Duett gegeben war, das — abweichend von den bisherigen Musikformen, den Charakter einer großen, wahrhaft dramatischen Scene hatte, — ein Vorbild für die späteren Musikdramen Wagners. Denn selbst in Webers *Euryanthe*, die gewöhnlich als die wichtigste Etappe für Richard Wagner angesehen wird, konnte der Komponist in seiner Abhängigkeit von dem verschwommen-romantischen Stoff die dramatische Situation noch nicht zu so freier Herrschaft bringen, wie es hier Meyerbeer erreicht hat. Bei seinem großen Verstand und seiner allzu vorherrschenden Spekulation auf das theatralisch Effektvolle ist es zweifellos, daß er über seine Texte mit Scribe vielfach verhandelte und nach verschiedenen Beziehungen hin ihm seine Wünsche unterbreitet hat. Und wenn auch die geschickte Ausarbeitung des Sujets das Verdienst Scribes bleibt,

so war doch das Zusammenwirken von Textdichter und Musiker dem Ganzen von größtem Vorteil, und schon dieser Umstand machte Meyerbeer den Aufenthalt in Paris zur Notwendigkeit.

Bis zu der nächsten großen Oper Meyerbeers, „Der Prophet“, war eine längere Reihe von Jahren vergangen. In diese Zwischenzeit fällt die Berliner Aufführung des „Feldlager in Schlesien“, das — nach einem Text von Kellstab — bestimmt war, als Brunkspiel zur Wiedereröffnung des im Jahre 1843 durch Feuer zerstörten Opernhauses zu dienen. Einen Gewinn aber brachte diese Gelegenheitsoper, indem Meyerbeer dafür die „schwedische Nachtigall“ Jenny Lind entdeckt und gewonnen hatte. — Endlich aber konnte auch sein „Prophet“, nachdem die Oper wiederum zuerst in Paris 1849 einen Sensationserfolg errungen hatte, in Berlin einziehen, um mit dem „Ad nos!“ der Wiedertäufer ein neues Ereignis zu verkünden. Es ist in der That bedauerlich, daß Meyerbeer bei seiner so großen künstlerischen Begabung sich verleiten ließ, seinem Hang zur Spekulation auf immer neue Reizmittel äußerlich theatralischer Effekte allzusehr nachzugeben, wofür er in Scribe einen so willigen Helfer fand. Nachdem zuerst in „Robert der Teufel“ die absurde Idee eines Ballettes verfluchter Nonnen die beabsichtigte Wirkung gethan, mußte man sich bei einem so großen und tragischen Gegenstand, wie es der historische Stoff der „Hugenotten“ war, sehr mäßigen: das Thema der Bartholomäusnacht war ja auch an sich schon genügend pikant, und es war hinreichend, wenn man dabei den Garten der Königin mit mechanischen Schwänen illustrierte und durch noch andere Ergötzlichkeiten dem düsteren und blutigen Hinter-

grund einige bunte Farben aufsetzte. Je weniger wahrscheinlich es aber war, daß der große künstlerische Eindruck der Hugenotten durch ein nachfolgendes Werk erreicht oder gar überboten werden könne, um so mehr mußten nach anderer Richtung hin neue Mittel aufgeboten werden. Dazu diente denn auch der Schlittschuh Tanz auf dem Eise und der Sonnenaufgang durch die noch neue Anwendung des elektrischen Lichtes. Außerdem waren auch für die ersten Berliner Auführungen dieser Oper zwei hervorragende Sänger von außerhalb hinzugezogen, für die Titelrolle Tichatschek aus Dresden und für die Rolle der Fides die geniale Viardot-Garcia aus Paris. Die Rolle der letzteren, einer dramatischen Sängerin allerersten Ranges, ging dann später auf Johanna Wagner über. Wenn auch „Der Prophet“ nicht ganz mehr auf der künstlerischen Höhe der Hugenotten stand, so war es doch für das Theater immer noch ein Werk von hervorragender Bedeutung.

Hienach aber zögerte Meyerbeer mit dem Hervortreten seines letzten großen Werkes, der „Afrikanerin“, ganz besonders lange, obwohl von dieser Oper schon vor dem Propheten die Rede war. Von Zeit zu Zeit tauchte in den Pariser Blättern eine Andeutung über das Werk auf, über seine Fortschritte und Hemmnisse, wie über den ganz eigenartigen Stoff. Endlich erschien auch eine neue Oper, aber nicht die Afrikanerin, sondern — „Dinorah“. Auch dies Verfahren Meyerbeers war wieder eine sehr kluge Berechnung. Nach den so hoch gesteigerten Theatereffekten und nach den großen historischen Stoffen sollte eine ländliche Idylle die Ueerraschung sein, und sie diente zugleich dazu, das Publikum wieder

empfindlicher für neue Reizmittel zu machen, wie sie der Afrikanerin vorbehalten waren. Denn die Reizmittel, die der Idylle Dinorah beigegeben werden mußten, waren in der That bescheiden: Eine Ziege, ein Schattentanz und ein Wassersturz. Auch hatte er diesmal ausnahmsweise auf die Mitarbeiterschaft seines Scribe verzichtet und einen Text der französischen Firma Carré und Barbier komponiert. Die „Afrikanerin“ aber, die das Ende krönen sollte, kam erst nach dem Tode Meyerbeers (+ 1864) zur Aufführung, und diese rechtfertigte das so lange Zögern des klugen Mannes, mit dem Werke hervorzutreten. In der Musik blieb seine schöpferische Kraft hinter seinen anderen Werken zurück, und dafür waren die Mittel für theatralische Effekte mit einem Raffinement angewendet, daß nur in dieser Beziehung alles Frühere überboten wurde. Trotz alledem bleibt Meyerbeer in der Geschichte der Oper eine der bedeutendsten Erscheinungen, und für das wirklich Große, das er geschaffen, vor allem in den Hugenotten und zum Teil auch im Propheten, kann ihm die Anerkennung seiner außerordentlichen Begabung nicht versagt bleiben.

**736. Die deutsche komische Oper: Lorking, Nicolai und Flotow.** Noch während der Anfänge jener Richtung, in der bei uns die ernste Oper großen Stils unter starken französischen Einflüssen zur äußersten Ueberspannung von Reizmitteln gelangt war, in der Musik sowohl wie in den Texten und den scenischen Darstellungen, hatte in Deutschland für die komische Oper eine glückliche Regeneration begonnen. Wenn auch hierbei die aus Italien (besonders durch Donizetti) und aus Paris (vorzugsweise durch Auber) gekommenen Anre-

gungen mitwirkten, so war doch bei uns in der Person Albert Lortzings ein liebenswürdiger Komponist erstanden, der in seiner Gesamterscheinung als deutsch im besten Sinne zu bezeichnen ist, indem er in seinem Musikstil an den Traditionen Mozarts und Dittersdorfs festhielt, ohne aber einer eigenen Physiognomie zu ermangeln. Lortzing (geb. 1801 in Berlin) war zu der Zeit, da seine besten Opern entstanden, am Leipziger Theater als Schauspieler und Sänger angestellt und hatte zuvor in seinem wechselvollen Schauspielerleben durch praktische Erfahrungen den Sinn für das Bühnenmäßige erlangt. Lortzing war außerdem auf deutschem Boden der erste, der für seine Opern die Texte sich selber machte, meist nach irgend welchen vorhandenen Quellen, aber stets mit freischaltender leichter Hand und mit dem unleugbarem Geschick des Theaterkenners. Seiner ersten, Aufmerksamkeit erregenden Oper „Die beiden Schützen“ (1837) folgte nach kaum einem Jahre sein „Bar und Zimmermann“, mit welcher Oper er sich einen festen Platz auf allen deutschen Bühnen sicherte. Der ursprüngliche Stoff für diese Oper war ein französisches Lustspiel, das in einer deutschen Uebersetzung von G. Römer unter dem Titel „Der Bürgermeister von Saardam, oder die zwei Peter“ erschien und auch schon von anderen, so von Donizetti, als Oper behandelt worden war. Daß nur Lortzing damit so vollständig durchdrang, spricht schon für die Selbständigkeit, mit der er den gegebenen Stoff behandelte. Bei der nach Fouqués Erzählung geformten Oper „Undine“ reichte sein Talent für den Flug ins Romantische nicht ganz aus. Seine glücklichste Vorlage dagegen hatte er für den „Wildschütz“ in Roze-

bues Lustspiel „Der Rehbock“ gefunden.

Ganz anders war das Talent und die ganze Richtung, die auf dem Gebiete der komischen Oper Friedrich v. Flotow einschlug. Mehr französisch als deutsch geschult, hatte auch er viel Sinn für das Theatralische und wählte danach mit kritischem Blick die Texte zu seinen Opern. Sein erstes erfolgreiches Werk, die liebenswürdige Oper „Stradella“, kam zuerst in Hamburg Ende 1844 ans Lampenlicht und machte schnell den Weg über alle Bühnen. Das Sujet der hübschen Oper ist bei aller Einfachheit ganz vortrefflich. Das italienische Kolorit, neben dem berühmten Sänger die prächtig ausgearbeiteten Gestalten der beiden Banditen, voll Humor und ohne Uebertreibung, — und das alles in einer trotz der Anspruchslosigkeit geschickten theatralischen Form. Wie Flotow mit der Wahl dieses Textes glücklich war, so gilt dies noch mehr von seiner nächsten Oper „Martha“, deren glänzender Erfolg in Deutschland dem von Donizettis Regiments-tochter gleichkam. Der Verfasser beider Operntexte war ein in Hamburg lebender Mann, Namens Riese, der aber alle seine äußerst zahlreichen Theaterbearbeitungen unter dem Pseudonym W. Friedrich in die Oeffentlichkeit brachte. Von ihm rühren auch die drei allerliebsten Baudervillepossen her, in denen er das Berliner Dienstmädchen Guse (zuerst in „Röck und Guse“) zu einem beliebten Berliner Typus machte. Riese nahm alle seine Stoffe aus dem Französischen; aber er verstand es so ausgezeichnet, die kleineren Baudevilles (für welche nur bereits vorhandene und bekannte Melodien benutzt wurden) durch Umformung so trefflich zu lokalisieren, daß man von dem fremden

Ursprung darin nichts empfindet. Ganz besonders gilt dies von den beiden Baudevilles „Wer ist mit?“ und „Guten Morgen, Herr Fischer“, letzteres nach dem französischen Singspiel „Bon soir, Monsieur Pantalón“ (Musik von Grisar) musterhaft berlinisch lokalisiert. Mit gleicher großer Geschicklichkeit hat er auch die französischen Originale für die beiden Opern von Flotow umzuformen gewußt, und nach ihnen hat der Komponist keinen so glücklichen Text mehr erlangen können.

Zu den erfreulichsten Erscheinungen in der deutschen komischen Oper jener Zeit gehört vor allem das Meisterwerk Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“. Otto Nicolai (geb. 1810 in Königsberg) war 1848 in Berlin als Kapellmeister angestellt worden, aber schon nach einem Jahre starb er, so daß er die Freude an dem glänzenden Erfolg seiner 1849 zur Aufführung gekommenen Oper kaum noch genießen konnte. Der Text nach Shakespeares possenhaftem Lustspiel ist von Mosenthal nicht ungeschickt zurecht gemacht. Wenn Shakespeares Komödie auch nicht zu den Meisterwerken des Dichters gehört, so bot sie dafür der komischen Oper einen ganz geeigneten Stoff. Nachdem der Dichter jenes unsterblichen Falstaff, den wir in den beiden Dramen Heinrichs des Vierten bewundern und lieben, seine eigene unvergleichliche Schöpfung in der Posse der lustigen Weiber dadurch herabsetzte, daß er Falstaff zum Spielball der philisterhaft bürgerlichen Gesellschaft werden ließ, so blieb von der wundervollen Schöpfung seines Humors nur der gefoppte dicke Schlemmer übrig, und nur als solcher durfte er der komischen Oper verfallen. Etwas anderes aber ist es, wenn späterhin Verdi die possenhafte Figur

des bürgerlichen Lustspiels mit Zügen vermischt hat, die dem Falstaff aus den Historien Shakespeares angehören. Verdis Falstaff mag musikalisch immerhin eine Fülle geistreicher Arbeit enthalten, aber einen Monolog wie den über die Ehre in Musik zu setzen gehört zu den schlimmsten Mißgriffen, die in der Geschichte der Oper vorgekommen sind. Die lustigen Weiber Nicolais sind eine wirkliche „komische“ Oper, während Verdis Falstaff uns nur ein Interesse für die künstlerische Persönlichkeit des Komponisten einflößen kann.

**737. Verdi und die neueren Franzosen.** Um von Verdis letzter Oper „Falstaff“ auf die früheren Werke des erfolgreichen Komponisten zu blicken, müßten wir eine Reihe von vielen Jahren zurückgehen. Aber die Opern Verdis bieten bezüglich ihrer dramatischen Bedeutung nichts Neues. Bemerkenswert ist dabei nur, daß die meisten seiner Opernstoffe aus schon vorhandenen und bekannten Schauspielen genommen sind: „Ernani“ und „Rigoletto“ aus den beiden Dramen Victor Hugos „Hernani“ und „Le roi s’amuse“, die Traviata (auch unter dem Titel Violetta gegeben) aus Alex. Dumas Cameliendame. Für den „Maskenball“ nahm er das schon früher von Auber komponierte vortreffliche Textbuch Scribe. Der Text zum „Trovatore“ hatte den uns schon aus den Opern Bellinis und Donizettis bekannten Salvatore Cammerano zum Verfasser, und gerade diese Oper ist von allen Werken des fruchtbaren Komponisten am populärsten geworden. Dagegen haben die nach Schillerschen Dramen verfaßten Opern I masnadieri, Luisa Miller und Don Carlos bei uns überhaupt keine Beachtung gefunden. Für seine Oper „Mida“ hatte er das

Libretto von einem neueren Textdichter Ghislanzoni erhalten. Bei seiner in die letzte Periode Verdis fallenden Oper „Othello“, die bereits der durch Richard Wagner stark beeinflussten Richtung angehört, hatte er, im Gegensatz zu dem älteren Othello Rossini's, sich ziemlich treu an Shakespeares Tragödie gehalten, konnte aber damit einen durchgreifenden Erfolg nicht erreichen.

Für die dramatischen Komponisten mag es ebenso wie für die Maler verführerisch sein, ihre Kunst an ein bedeutendes und bekanntes Werk der dramatischen Dichtung anzulehnen; aber es ist dies noch selten von wirklichem Erfolg gewesen. In der früheren Zeit hatte es Donizetti mit seiner Lucrezia Borgia erreicht; aber Victor Hugos Dramen sind für derartige Ausnutzung geeigneter, als Shakespeare oder Schiller. In Paris hatten in neuerer Zeit die Compagnons Carré und Barbier sich daran gemacht, klassische Dichterwerke für Operntexte zu verwenden, und zwar für die beiden leider auch in Deutschland an den ersten Hofbühnen zur Ausführung gekommenen Opern von Ambroise Thomas: Mignon und Hamlet. Eine tiefsinnige Tragödie wie Hamlet als Libretto zu missbrauchen, kann einfach als grober Unfug bezeichnet werden. Am glücklichsten sind die beiden genannten Librettisten mit ihrem Text zu Gounods „Margarete“ gewesen, weil sie hier in kluger Weise die einzige dramatische Gestalt der Goetheschen philosophisch-metaphysischen Dichtung, Gretchen, zur Hauptfigur der Oper machten. Einer der dankbarsten Stoffe aber für die moderne Oper war dem Komponisten Bizet zugefallen, für dessen „Carmen“ die Librettisten Meilhac und Halévy eine Erzählung von Prosper Mérimée zurechtgeschnitten hatten.

**738. Richard Wagner und die Opernreform.** Daß die Opernkomponisten der ganzen Epoche seit Mozart, diesen selbst mit eingeschlossen, aus allen nur erdenklichen Gebieten und Richtungen ihre Texte suchten, und deshalb alles ergriffen, was dem musikalischen Ausdruck als mehr oder weniger geeignete Grundlage dienen konnte, läßt den Uebelstand erkennen, daß auch der begabteste Musiker oft einen sich ihm bietenden Stoff ergriff, dem er bis dahin fremd gegenüberstand und für den er selbst sich erst eine Stimmung schaffen mußte. Für ein schönes lyrisches Gedicht ist der musikalische Ausdruck leicht zu finden, denn das Gedicht hat nur eine Stimmung und diese — ist das Gedicht bedeutend genug — wird das Empfinden des Tonkünstlers leicht in sich aufnehmen. Anders ist es mit den dramatischen Operntexten, die von vornherein darauf berechnet sind, daß erst der Tonkünstler etwas daraus schaffen soll. Während also Textdichter und Musiker einander fremd gegenüberstehen und dennoch einheitlich wirken sollen, ist es ein ganz anderes, wenn mit dem Worte zugleich der Klang, oder umgekehrt: wenn mit der musikalischen Empfindung zugleich das Wort geboren wird. Von dieser Einsicht ist wohl zunächst Wagner ausgegangen, als er seine Operntexte sich selber schuf und dadurch unabhängig von den Vorschriften eines anderen wurde. Noch ehe ihm der Gedanke gekommen war, damit auch zugleich die gesamte Opernform umzugestalten, war er in seinem ersten Opernwerke „Rienzi“ (1842) noch in der durch Spontini, durch Weber und Auber überlieferten Opernform geblieben, und erst mit dem „Fliegenden Holländer“ (1843) hatte er begonnen, jene Formen zu durchbrechen, von

denen er aber hier sowohl wie auch noch im Tannhäuser manches von den Ueberlieferungen noch beibehielt. Indem wir auch Wagner gegenüber uns hier nur auf die Kennzeichnung seiner dramatischen Formen beschränken müssen, tritt uns vor allem die Wahl seiner Stoffe als bedeutsam entgegen. Schon im Holländer hatte er den Stoff einer Volks Sage ergriffen und war dann im „Tannhäuser“ (1845) und „Lohengrin“ (1850) in dem Fortschreiten zum Uebersinnlichen zur mittelalterlichen Sagendichtung geführt. Während er danach in „Tristan und Isolde“ und in den „Nibelungen“ auf dem Boden der Sagendichtung verblieb, hatte er dazwischen in den „Meistersingern“ (1868) einen der kulturhistorischen Wirklichkeit angehörenden Stoff behandelt, dessen Mittelpunkt die von ihm mit besonderer Liebe und mit dichterischem Empfinden durchgeführte Gestalt des Hans Sachs bildet.

Die starken Gegnerschaften, die Wagner anfänglich hatte und die auch noch bis heute nicht ganz geschwunden sind, müssen auf verschiedene Ursachen zurückgeführt werden. Zum Teil galten sie seinem persönlichen Auftreten, wie auch seinen Theorien, die er in verschiedenen Schriften veröffentlichte und wobei er es an rücksichtslosen Angriffen gegen namhafte Musiker nicht fehlen ließ. Vor allem aber galt doch der Widerspruch dem Musiker selbst, der es sich anmaßte, die durch Gewohnheit uns liebgewordenen Formen zu zerstören, was zugleich auch eine Opposition gegen die ganze Periode der bisherigen Oper und deren hervorragendste Vertreter in sich schloß. Die in sich selbst fertigen, vom Ganzen abzusondernden Musiknummern einer Oper, aus denen sonst das einheitliche Werk bestand

und gegliedert war, wie die Arien, Duette und andere in sich abgeschlossene Ensemblesätze, sollten nicht mehr gelten. Auch das was wir bisher als Melodie erkannt haben (und hoffentlich auch noch fernerhin gelten lassen) sollte aus dem Musikdrama verbannt und dafür die sogenannte „endlose Melodie“ eingesetzt werden, während doch die „Endlosigkeit“ schon den Begriff der Melodie aufhebt. Will man aber gegen Wagner gerecht sein, so muß er vor allem in seiner dramatischen Bedeutung beurteilt werden. Denn seine ganze Reform der Oper ging viel weniger von dem Musiker aus, als von dem Dramatiker, der zuerst sein Drama selbst musikalisch empfand und der, da er sein eigener Textdichter war, dem dramatischen Worte durch die Vorschrift bestimmter Töne eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit verlieh. Diese musikalische Deklamation würde ein Zurückgehen auf den Sprachgesang der Alten sein, wenn er es dabei nicht doch für nötig gefunden hätte, einen großen Harmonienreichtum zu Hilfe zu nehmen und dadurch den Schwerpunkt ins Orchester zu legen. Und nicht genug damit: sein Musikdrama sollte aus dem Zusammenwirken aller Künste hervorgehen, so daß die dramatische Aktion auch durch die Mitwirkung der Malerei und aller technischen Hilfsmittel unterstützt wird. In solchem Sinne besaß Wagner ein so starkes dichterisches Empfinden, daß er uns damit für manches, was er in der Musik uns nimmt, entschädigt. Mit Gluck als Opernreformer hat er die eine Tendenz gemeinsam, die Gluck in der eigenen Darlegung seiner Ziele bestimmt ausspricht (vergl. 715), wenn er sagt: seine Absicht sei es gewesen, „die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurück-

zuführen, nämlich der Poesie zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärkt, ohne die Handlung zu unterbrechen und durch überflüssige Zieraten abzuschwächen.“ Daß Wagner ein volles Jahrhundert später über die Grenzen der Gluckschen Opernreform weit hinausging, ist schon durch den so bedeutenden Zeitabschnitt erklärt. Aber auch nach Gluck bescheidenere Grenzen der Reform hatten wir doch auch wieder eine Opernperiode, in der — namentlich durch Rossini, Bellini, Donizetti, Auber u. s. w. — gerade dasjenige, was Gluck bekämpft hatte, für einige Jahrzehnte zur vollsten Herrschaft gekommen war.

Bewundernswürdig ist bei Wagner, ganz abgesehen von seinem künstlerischen Vermögen, die großartige Beharrlichkeit und Energie, mit der er seine Pläne verfolgte, sowie das dazu nötige Selbstvertrauen. Es brachte ihn zu dem größten Triumphe, daß für seine Nibelungen-Tetralogie zu Bayreuth ein eigenes Theatergebäude nach seinen sehr praktischen Angaben errichtet wurde, und daß seit 1876 zu diesen Bayreuther Festspielen, so oft sie wiederholt wurden, wahre Wallfahrten aus allen Ländern stattfinden. Etwas so Großes hat in Deutschland niemals ein Künstler noch zu seinen Lebzeiten erreicht. Eine erfreuliche Thatsache ist es unter allen Umständen, daß solches einem deutschen Künstler beschieden war, dessen großartige Erfolge nicht zum geringsten durch seine stark ausgeprägte deutsch-nationale Richtung errungen wurden.

**739. Die Pariser Operette und ihre Nachfolge in Wien.** Es hat sich schon wiederholt gezeigt, daß — wenn auf einem der verschiedenen Kunstgebiete eine extreme

Richtung sich erfolgreich geltend gemacht hat — Erscheinungen von durchaus entgegengesetzter Richtung hervorgerufen wurden. Es ist wohl auch kaum als ein Zufall anzusehen, daß in der Zeit, da bei uns Wagner mit seinen Schöpfungen schon großen Anhang gefunden hatte, Ende der fünfziger Jahre eine von Paris ausgegangene theatralisch-musikalische Gattung, die im allerstärksten Gegensatz zu dem schweren Ernst der Wagnerschen Musikdramen stand, auch bei uns Eingang und freudige Aufnahme fand und bald auch Nachahmungen gleicher Gattung hervorrief. Es war die von Jakob Offenbach und seinen Pariser Textverfassern Meilhac und Halévy wieder aufgenommene Operette, die aber jetzt mit ganz anderen Mitteln ins Leben trat, als in den früheren Zeiten harmloser Heiterkeit. Denn Offenbachs Operetten sind in erster Reihe feste Parodien, die in ihrer Ungebundenheit das Aeußerste an verwegendem Spotte leisteten. Im Genre der neueren Operette hatte Offenbach in Paris bereits in Hervé einen Vorgänger, der sich aber noch in bescheidenere Grenzen hielt und deshalb auch zunächst über Paris nicht hinausdrang. Für Offenbachs Operetten waren die witzigen Texte in ihrem bis zur Frechheit gehenden Uebermut wiederum von entscheidendem Einfluß. Mit „Orpheus in der Unterwelt“ (1858) hatten sie ihren Siegeszug begonnen und diesen einige Jahre später mit der „Schönen Helena“ ebenso erfolgreich fortgesetzt. Da gerade diese beiden Werke entscheidend waren, brauchen wir die weiteren Operetten hier nicht aufzuzählen. Mehr in dem bescheidenen Genre des älteren Liederspiels hielten sich seine kleineren Operetten, von denen besonders „Die

Verlobung bei der Laterne" und „Fortunios Lied" rühmend zu nennen sind.

Weniger drastisch als die größeren Operetten Offenbachs, ohne deren starke Gewürze, aber feiner sind die hübschen Werke von Lecocq: „Mamsell Angot" und „Giroflé-Girofla" u. s. w.; sowie die Operetten von Audran, Messager und Anderen. Aber die stärker gepfefferten und deshalb für die Theaterkassen willkommeneren Werke des Offenbachschen Genres waren es doch vorzugsweise, die die Wiener Komponisten und Librettisten zur Nachfolge anreizten.

Für die nunmehr in ununterbrochener Folge von Wien aus verbreiteten Operetten von Suppé, Strauß, Richard Genée und Millöcker hatten jetzt — gleichfalls nach französischem Muster — zwei Textverfasser sich verbunden: Walzel (unter dem Namen Zell) und Richard Genée. Während meistens der erstere es war, der die Stoffe — größtenteils französischen Ursprungs — ausfindig machte und in Beratung mit seinem Kompagnon scenisch ummodelte, hatte Richard Genée, der als Musiker („Seefadett" „Nanon" u. s. w.) genau wußte, was der Komponist brauchte, vorzugsweise die Vers- und Gesangsformen zu gestalten. Die weitaus besten ihrer Texte blieben: „Fatiniha", „Boccaccio" und vor allem „Der Bettelstudent". Die Wiener Operettisten unterschieden sich von den französischen Vorbildern wesentlich dadurch, daß sie die Belustigung weniger in der Parodie suchten, als in der chargierten Komik der Figuren und in dem Auspuß der Handlung durch allerlei hineingetragene äußerliche Reizmittel. Eine Reihe von Jahren hindurch hatte dies Genre eine solche Herrschaft erlangt, daß in den größeren

Städten besondere Operettertheater sich bildeten. Dadurch aber wurden die Autoren zu einer Ueberproduktion verleitet, bei der es zuletzt schwer wurde, den Ansprüchen zu genügen. In der Jagd nach immer neuen Erfolgen lag der Hauptgrund, daß die Wiener Operette ihre anfängliche Beliebtheit und Anziehung verlor, noch ehe die thätigsten und begabtesten der Autoren schnell nach einander aus dem Leben geschieden waren.

**740. Oper und Operette in England.** Während bis dahin aus England nur zwei Komponisten hervorgegangen waren, die sich durch einige ganz gefällige Opern bekannt gemacht hatten: Julius Benedict („Der Alte vom Berge") und William Balfe („Die Zigeunerin" und „Die vier Haimonsfinder"), die aber ohne Dauer und ohne Einfluß blieben, war jetzt auch in London ein hochbegabter Komponist für die Operette in Arthur Sullivan erstanden, der vor allem mit seinem „Mikado", einem grotesk-komischen Sujet von gleichfalls parodistischem Genre, die Reise um die Welt machte. Wenn bei dem Mikado die starke Karikatur, die echt englische Grotesk-Komik an solchem Erfolg sehr stark mitwirkte, so konnte Sullivan mit seinen nachfolgenden Operetten („Der Königsgardist", „Die Gondoliere" u. a. m.), für die ihm ebenfalls Gilbert die Texte geliefert hatte und deren Musik vielfach die des Mikado noch übertrifft, keine solche Erfolge mehr erringen, und sein Versuch mit einer ernsten Oper „Ivanhoe" litt an dem Gebrechen des Textes, wie fast alle aus großen Romanen dramatisierten Librettos.

**741. Die Oper der neueren Zeit.** Als Richard Wagner noch unter den Lebenden weilte, bevor seine künstlerische Laufbahn mit

dem nur für das Bayreuther Festspielhaus bestimmten „Parsifal“ (1882) ihren Abschluß gefunden, waren die deutschen Lirndichter und Opernkomponisten noch zaghaft, seine Theorien und neuen Opernformen sich zu eigen zu machen. Und wo es geschah, da erwies sich sein Einfluß als nicht günstig. In den Schöpfungen Wagners herrschte noch zu stark die Persönlichkeit vor, als daß man seinen Stil auch bei anderen hätte gutheißern mögen. In dieser Zeit des unsicheren Suchens, auch in der Folgezeit, konnten deshalb für den Geschmack der Mehrheit auch solche Unbedeutendheiten, wie Meslers „Trompeter von Säckingen“ einen erstaunlichen Erfolg haben, um so erstaunlicher, als es sich hier zugleich um einen ungewöhnlich schlechten Text handelte. Im übrigen ist eine so leichte Kost wenigstens nicht schädlich, nicht abstumpfend gegen das Edlere und Bessere. In stärkster Weise aber ist dies der Fall bei so ungewöhnlich bevorzugten Machwerken, wie die der Neuitaliener: Mascagnis „Cavalleria rusticana“ und Leoncavallos „Pagliacci“. Wohl selten ist ein solcher Erfolg, wie er diesen beiden alkoholischen Gebräuen auch bei uns zu teil wurde, mit verwerflicheren Mitteln erworben, denn diese Mittel sind Brutalität und Raffinement. Wie jede Verbrecher- und Mordgeschichte die Nerven der Zuhörer erregt, so machen solche Stoffe auch auf der Bühne ihre Wirkung, und es ist dabei besonders hervorzuheben, daß Mascagni den Erfolg vorzugsweise dem modern-naturalistischen Stoffe des italienischen Verfassers Verga zu danken hat. Bezeichnend auch ist es für diese Richtung, daß Leoncavallo seinen „Bajazzi“ einen Prolog vorausgehen ließ, worin großer Wert darauf gelegt wird,

daß die blutige Geschichte eine wahre Begebenheit sei und daß dieser Prolog mit großem Aufwand eines dramatischen Recitativ gesungen wird! Nach diesen Aufsehen machenden Erzeugnissen eines völlig verwerflichen Kunstgeschmackes haben auch beide Komponisten nichts mehr erreichen können, weder Mascagni mit den „Ranzhaus“ und „Freund Fritz“, noch Leoncavallo mit seinen „Medici“. Durch die nervenerregende Wirkung der Cavalleria und der Bajazzi ist es wohl hauptsächlich zu erklären, daß im Geschmack des Publikums ein Rückschlag erfolgte, dem Humperdinck mit seiner Märchen- und Kinderoper „Hänsel und Gretel“ eine so glänzende und über den Wert dieses Werkes weit hinausgehende Aufnahme verdankte, weil hier der Reiz des Gegensätzlichen den Erfolg beförderte. Bedauerlich wäre es gewesen, wenn das verlockende Beispiel von Hänsel und Gretel eine neue Kunstgattung, die des musikalischen Kindermärchens, zur Folge gehabt hätte. Denn es muß als eine theatralische Verirrung bezeichnet werden, auf der Bühne erwachsene Personen als Kinder sich geberden zu lassen. Glücklicherweise ist auch Hänsel und Gretel nur eine Episode in der Geschichte der Oper geblieben. Daß nach Richard Wagners kühner That, der Auflösung der bis dahin herrschenden Opernformen, auch minderwertige Musiker auf diesem Wege weiterstreiten würden, war zu erwarten, und es zeigte sich dabei, daß mit der bloßen Zerstörung des Hergebrachten allein es nicht gethan ist. Aber es kann nicht in Abrede gestellt werden, daß gegenwärtig die ganze Gattung der ernsten Oper unter dem Banne Richard Wagners steht. Dies betrifft nicht allein die musikalischen Formen, sondern auch

die Wahl der Stoffe; so bei Weingartners „Genesius“, bei Philipp Rüfers „Merlin“ und „Ingo“, bei Bungerts Musikdramen aus der Odyssee, sowie bei den verschiedenen Gudruns, Loreleys, Frauenlob, Ingevelde u. s. w. Wir brauchen sie nicht alle hier aufzuführen, denn so viele Opern auch seit Wagner erschienen sind, so hat doch noch keine es vermocht — auch bei oft freudiger Anerkennung des musikalischen Wertes — sich einen festen Platz zu erringen. Die größte Sorge wird für die dramatischen Komponisten immer bleiben, einen guten Text zu erlangen, denn dieser ist schon ein halber Erfolg, sofern der Musiker unter solcher

Vorbedingung im Stande ist, für den ganzen zu sorgen.

Sehr zu bedauern ist es, daß bei der Ueberspannung der Mittel in der ernstesten Operngattung und bei dem bereits eingetretenen Niedergange der Operette neuerer Zeit, der angenehmeren und künstlerischeren Gattung der komischen und Spieloper noch nicht eine neue Auferstehung zu teil geworden ist. Freilich ist auch hier, und zwar in noch höherem Maße, ein guter Text für den Komponisten eine Notwendigkeit. Der Vorrat an älteren guten Opern dieser leichten Gattung ist glücklicherweise noch groß genug, um die Theater davon zehren zu lassen.

# Geschichte des Balletts, in Episoden dargestellt

von

Gotthilf Weisstein.

742. Name, Begriff, bisherige Darstellung. Der Name Ballet (auch Ballett geschrieben) ist die Verkleinerungsform des französischen bal, italienischen ballo, ballet, balletto und bedeutet eigentlich „Kleiner Tanz“ oder „Tanzfest“. Eine andere Version der Herkunft lautet, daß es vom Ballspiel herkomme, da man bei dem Ballspiel, dem Ballschlagen oder Ballwerfen Tanzschritte machte. Der Begriff des Balletts, das eine lange Entwicklung hinter sich hat, kann jetzt wohl als feststehend betrachtet werden. Ballett nennen wir eine durch künstlerischen Tanz und Pantomimen dargestellte Handlung, die mit Musik begleitet ist und auf dem Theater zur Darstellung gelangt. Eine ausführliche und wissenschaftliche Geschichte des Balletts aller Länder giebt es bisher nicht, doch sind eine Reihe von guten Vorarbeiten vorhanden, die aber noch zahlreiche Lücken in der geschichtlichen Ueberlieferung aufweisen. Eine Fülle historischen Materials ist in Zeitschriften, Memoiren, Biographien, Briefwechseln, Lehrbüchern der Aesthetik, der Litteratur- und Theatergeschichte zerstreut und wartet auf systematische Durcharbeitung und

historisch-genetische Anordnung. In unserer theatralischen Bibliographie sind die Hauptwerke zur Kenntniß des Balletts und seiner Geschichte zusammengestellt, ohne daß eine Vollständigkeit erzielt werden sollte oder konnte. Zwar werden schon von den antiken Schriftstellern Ballette erwähnt, d. h. pantomimische Tanzdarstellungen. So sagt Plutarch: „Die Pantomime ist eine stumme Unterredung, ein belebtes und redendes Gemälde, welches sich durch Bewegungen, Figuren und Gebärden ausdrückt. Dieser Figuren sind unzählige, weil es unendlich viele Dinge giebt, welche der Tanz ausdrücken kann.“ Aber Balletts im modernen Sinne können diese getanzten und mimischen Vorführungen kaum genannt werden. — Einer der ältesten oder der älteste Historiker des Balletts ist der französische Jesuitenpater Menétrier, der im siebzehnten Jahrhundert lebte und einen „Traité des Ballets“ (1682) geschrieben hat, ein Buch, das überaus selten ist. In seine Fußstapfen tritt ein anderer Franzose, Cahusac, ein Gelehrter, der sich auf dem Titel seines Buches rühmt, Mitglied der preussischen Akademie zu sein. Sein Werk, gleichfalls sehr selten,

betitelt sich: „La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse. Par M. de Cahusac, de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Prusse. A la Haye, chez Jean Neaulme.“ (3 Bde. 1754). Cahusac ist ein geistreicher und phantasievoller Mensch, der seinen Gegenstand nicht als trockener Gelehrter behandelt, sondern, bei allem historischen Material, mit dichterischem Schwunge schreibt und eine Art Poetik des Tanzes und der Balletts giebt. Man wird dies Urtheil unterschreiben, wenn man sein Ideal eines Ballettkomponisten kennen lernt. Er sagt: „Der Ballettkomponist muß mancherlei für die Kunst rühmliche Kenntnisse in sich vereinigen. Die Dichtkunst muß seine Erfindungen schmücken, die Musik muß sie beleben, die Geometrie muß sie regeln und die Philosophie ihr Führer sein. Die Rhetorik lehrt ihn die Leidenschaften kennen, zurückhalten, oder erregen, die Malerei zeigt ihm die Stellungen an und die Bildhauerkunst unterweist ihn, seine Figuren zu bilden . . . . Beizeiten muß er für sich um ein gutes Gedächtnis besorgt sein, denn: alle Zeiten müssen stets seinem Geiste gegenwärtig sein, vornehmlich muß er alle Regungen der Seele studieren, um sie durch Bewegungen darstellen zu können. Ein lebhafter Geist, ein feines Ohr, ein richtiges Urtheil, eine fruchtbare Einbildungskraft, ein sicherer Geschmack für das Passende sind seltene Eigenschaften, deren er nicht entraten kann, wenn die alte Geschichte, die Fabel, ihm reichen Stoff zu prächtigen Erfindungen bietet.“ — Noch tiefer dringt der große französische Tanzkünstler und Tanzästhetiker Jean Georges Noverre, der in seinem von Lessing übersetzten berühmten Buche, „Briefe über die

Tanzkunst und die Ballette“ . . . (Hamburg und Bremen 1769) folgende Forderungen aufstellt: „Ein wohleingerichtetes Ballett ist ein lebendiges Gemälde der Leidenschaften, der Sitten, der Gebräuche, des ganzen Kostüms aller Völker auf Erden; folglich muß es in allen seinen Gattungen pantomimisch sein, und sich durch die Augen der Seele verständlich machen. Fehlt es ihm an Ausdruck, an kräftigen Gemälden, an starken Situationen, so ist es nichts als ein kaltes einförmiges Spektakel. Es leidet durchaus keine Mittelmäßigkeit; es verlangt, wie die Malerei, eine Vollkommenheit, die um so viel schwerer zu erreichen ist, je mehr sie der allertreulichsten Nachahmung der Natur untergeordnet sein muß, es soll den Zuschauer täuschen und ihn so täuschen, daß er in einem Augenblicke an den wirklichen Ort der Scene versetzt zu sein glaubt, daß seine Seele ebenso gerührt wird, als sie die Handlung selbst rühren würde, von welcher ihm die Kunst eine bloße Nachahmung darstellt . . . . Da die Ballette Vorstellungen sind, so müssen sie alle Teile eines Drama haben . . . . Jeder Inhalt eines Balletts muß seine Einleitung, seinen Knoten und seine Entwicklung haben und aller Beifall, welchen diese Gattung von Schauspielen erhalten kann, hängt von der guten Wahl des Stoffes und der schicklichen Verteilung desselben ab . . . . Jedes verwickelte und weitschweifige Ballett, welches auf die Handlung, die es vorstellen soll, nicht mit der größten Deutlichkeit, ohne die geringste Verwirrung schließen läßt, dessen Intrigue ich nicht anders als mit dem Anschlagzetteln (s. v. w. Programm oder Textbuch) in der Hand verstehen kann; jedes Ballett, dessen Plan ich nicht zu übersehen vermag, in welchem ich keine Einlei-

tung, keinen Knoten, keine Verwicklung wahrnehme, ist, meinen Gedanken nach, nichts als eine bloße Tanzübung, die mehr oder weniger gut ausgeführt wird, und die mich nur sehr mittelmäßig rühren kann, weil sie gar keinen Charakter hat, und von allem Ausdrucke entblößt ist . . . Auch darin kommt das Ballett mit dem Drama völlig überein, daß es in Akte und Scenen eingetheilt sein, und jede Scene insbesondere, sowie jeder Akt, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende, das ist, ihre Einleitung, ihren Knoten und ihre Entwicklung haben muß . . . Ein Ballettmeister muß sich bemühen, alle seine tanzenden Personen an Handlung, Ausdruck und Charakter verschieden zu machen; sie müssen zwar alle an einem Ziele, aber auf entgegengesetzten Wegen zusammen kommen und sich einmütig beeifern, durch die Verschiedenheit ihrer Gebärden und Nachahmung das auszudrücken, was ihnen der Kompositeur vorzuschreiben für gut befunden. Wenn das Ballett zu einförmig ist, wenn man nicht die Verschiedenheit des Ausdrucks der Form, der Stellung, des Charakters darin bemerkt, die man in der Natur antrifft, wenn die leichten und kaum merklichen Schattierungen, durch welche sich die Leidenschaften mit mehr oder weniger starken Zügen, mit mehr oder weniger lebhaften Farbenschildern, nicht mit Kunst ausgespart, und mit Geschmack und Feinheit verteilt sind: so ist das Gemälde kaum eine mittelmäßige Kopie eines vortrefflichen Originals, die ohne alle Wahrheit ist, und folglich auf unsere Nahrung keinen Anspruch machen kann . . . Das Ballett ist das Abbild eines wohlgeordneten Gemäldes, wenn es nicht vielmehr das Urbild desselben zu nennen (ist) . . . Ein schönes Gemälde ist

nur eine Kopie der Natur, ein schönes Ballett ist die Natur selbst, durch alle Reize der Kunst verschönert . . . Das Ballett ist eine mehr oder weniger verwickelte Maschine, deren Wirkungen uns nur durch ihre Verschiedenheit und Schnelligkeit aufmerksam machen, und in Verwunderung setzen. Jene Verbindungen und Folgen von Figuren; jene Bewegungen, die so plötzlich eine auf die andere folgen; jene Formen, die auf einmal ganz widrige Richtungen annehmen; jene durcheinander laufenden Ketten; jene Uebereinstimmung und Harmonie, die in dem Zeitmaße und in den Entwicklungen herrscht: was sind sie anders, als das Bild einer sinnreich gebauten Maschine?"

Erst seit einigen Jahren besitzen wir ein umfassendes Werk über dieses Wissensgebiet. Das glänzend ausgestattete Buch: Gaston Vuillier, *La Danse*, Hachette et Cie. 1898. bringt den gesamten geschichtlichen Stoff über das Ballett in vortrefflicher, übersichtlicher und dazu anregender Weise. Wissenschaftlicher Ernst, encyclopädische Fülle des Wissens und Anmut der Darstellung vereinigt sich in diesem Buch, welches ebenso den gelehrten Anforderungen des Forschers und Sammlers, wie des praktischen Künstlers und Theatermannes entspricht. Das Material der Abbildungen ist ein Schatz der Belehrung und des künstlerischen Vergnügens. Vuillier hat nicht nur die Meisterwerke der zeitgenössischen Maler und Zeichner, soweit sie Tanz und Ballett betreffen, in vortrefflichen Reproduktionen seinem Werke beigegeben, sondern auch aus den Schätzen der französischen Nationalbibliothek, der französischen Museen und Archive, sowie aus gelehrten Tafelwerken eine Fülle von historisch wichtigen Bildern und Darstellungen seinem ele-

gantem Texte eingereiht. Von den altägyptischen Tänzern aus alten Inschriften und Papyrushandschriften bis zu den extravaganten Bilderplakaten der Pariser Spezialitäten-theater reicht der mit der Darstellung vereinigte Bilderatlas. Nur das moderne außerfranzösische Ballett ist in den Abbildungen bedeutend zu kurz gekommen. In der folgenden Darstellung sind wir mehrfach dieser wertvollen Arbeit gefolgt.

**743. Musik beim Ballett.** Die gute Wahl der Arien ist beim Tanze ein ebenso wesentliches Stück, als die Wahl der Worte und Redensarten in der Beredsamkeit. Es sind die Bewegungen und Wendungen der Musik, welche die Bewegungen und Wendungen des Tänzers begleiten müssen. Ist die Melodie der Arien einförmig und ohne Geschmack, so wird sich auch das Ballett danach einrichten und schläfrig werden. Es ist also, zufolge der genauen Verbindung, die sich zwischen der Musik und dem Tanze befindet, unstreitig, daß ein Ballettmeister aus der praktischen Kenntniß dieser Kunst große Vorteile ziehen kann. . . . Eine gute Musik muß malen und sprechen, und der Tanz muß, durch die Nachahmung ihrer Töne, gleichsam das Echo sein, das alles, was man ihm artikuliert, nachspricht.

**744. Ursprung des Balletts, Vorstufen.** Indem wir den Begriff des Balletts festgestellt haben, sei darauf hingewiesen, daß das Ballett in diesem, in unserem Sinne, im Altertum unbekannt war. Die Alten, Griechen sowohl wie Römer, die alten Deutschen sowohl wie die Gallier, die orientalischen Völker insgesammt, kannten wohl das, was man jetzt Tanz nennt, aber ein im theatralischen Sinne ausgeführtes Ballett kannten sie nicht. An-

nähernde Aehnlichkeit mit unseren Balletts, aber auch nichts weiter, haben jene antiken Tänze, welche die Gesamtheit einer Handlung darstellen, ja die scenische Ausführung der alten Tragödien sowohl, wie der Komödien, bedurften tanzkünstlerischer Bedingungen. Die Reigen der Bacchanten, die Darstellungen tanzender Paare oder pantomimischer Aufführungen, wie sie uns auf griechischen Vasenbildern oder auf pompejanischen Gemälden überliefert sind, können nur als ganz unerhebliche Vorstufen zu der Kunstgattung gelten, die wir jetzt Ballett nennen. Auch sind viele dieser elementaren Tänze Einzelner, einzelner Paare oder ganzer Gruppen zum größten Teil religiösen Inhalts. In dieselbe Kategorie ist die von Mohammed gestiftete Sekte der tanzenden Derwische zu stellen, denen die Tanzbewegung ausschließlich eine Religionsübung, eine Art Opfer ist, das sie dem Schöpfer darbringen, bis ihre Kraft auf das äußerste erschöpft ist. Auch die Volkstänze, wie der Fandango der italienischen Winzer, die Tarantella in Sizilien, können nur vorübergehend in diesem Zusammenhang erwähnt werden, ebenso wie die Volkstänze in verschiedenen, namentlich südlichen Gegenden Deutschlands und Frankreichs. Bei allen diesen Veranstaltungen fehlt immer der theatralische, künstlerische Charakter, der ein Hauptmoment beim Ballett ausmacht. Einige der erwähnten Vorstufen sind im Mittelalter, bei romanischen Völkern, bei Spaniern, Portugiesen, Burgundern, Franken zu größeren getanzten Scenen erweitert worden, die ausschließlich religiösen Charakters waren. Manche Ueberbleibsel hiervon haben sich in Volksfesten, Umzügen und Kostümscherzen im Volke, namentlich zu bestimmten Festen

einzelner Heiligen, zum Dreikönigstage, bei Maifesten (hier wohl heidnischen Ursprungs), zu Weihnachten, bei Karnevalsumzügen und in den Zwölften u. s. w. erhalten.

Der Ursprung des Balletts ist in Italien zu suchen.

Bergonza von Botta, ein Edelmann aus der Lombardei, erregte durch ein glänzendes Fest, welches er in Tortora bei Gelegenheit der Vermählungsfeier von Galeas, Herzog von Mailand mit Isabella von Arragonien veranstaltete (1489), ungemeines Aufsehen.

In der Mitte eines prachtvoll decorierten Saales, mit breiter Galerie für die Musiker, traten Jason und die Argonauten von der entgegengesetzten Seite des Saales kommend, nach dem Takte kriegerischer Musik hervor. Sie brachten das berühmte goldene Vließ, bedeckten damit die Tafel und führten einen Tanz auf, welcher ihre Bewunderung über eine so schöne Prinzessin, und einen Prinzen, der so würdig war, sie zu besitzen, zum Ausdruck brachte. Gesang (auch Dialog) und Tanz wechselten mit allerlei maschinell neu erfundenen Aufzügen und Ueberraschungen ab. Diana und Merkur, Atalante und Theseus, Iris und Hebe, Grazien und Amoretten, Hymen und arkadische Schäfer traten nach einander auf und brachten in Tanzreigen ihre Huldigung dar. Diese dramatisch-choreographische Vorstellung war zwar nicht regelmäßig, doch voller Feinheit und anmutiger Erfindung und von einer interessanten Abwechslung, daß sich ihr Ruf, unterstützt durch eine prachtvolle und genaue, mit Illustrationen geschmückte Beschreibung über ganz Europa verbreitete. Von diesem Fest aus ging eine Anregung an die prachtliebenden Höfe in Spanien,

Frankreich und Italien und die weltlichen Aristokraten wetteiferten mit den hohen geistlichen Würdenträgern, derartige Ballette und Tanzaufführungen zu veranstalten.

**745. Das Ballett bis zur Zeit Ludwigs XIV.** Die Ballettkomponisten fingen nun an, sich einer gewissen Regelmäßigkeit zu bequemen und so finden wir, daß sie fast ausschließlich in fünf Akte und zwei „Entrees“ geteilt waren. Die beiden letzteren bestanden in Quadrillentänzen, die alle zugleich kostümiert waren und deren Stellungen, Bewegungen, Gesten und pantomimische Aufzüge den Inhalt des kommenden Balletts angeben sollten. Auch wurden diese fast ausschließlich bei Hofe gegeben, jedoch immer vor einer großen Zuschauermenge, die aus der Hofgesellschaft bestand, und so müssen sie als die Anfänge des wirklichen, des modernen Balletts, betrachtet werden. Der Hof Franz I (1515—1547) überließ sich mit Leidenschaft dem Tanze und derartigen Festen und Darstellungen, die Schwester des Königs, Margarete von Valois, war eine der graziösesten Tänzerinnen und eine vortreffliche mimische Darstellerin. Immer noch wurden die Balletts fast ausschließlich durch Männer dargestellt, von denen uns eine ganze Reihe berühmt gewordener mit Namen genannt werden, während berühmte Tänzerinnen — mit der oben erwähnten Ausnahme — erst aus viel späterer Zeit gerühmt und in ihrer künstlerischen Eigenart geschildert werden. Katharina von Medicis, die Gattin des nachmaligen Königs Heinrich II, ist als die eigentliche Schöpferin des modernen Balletts am Hofe zu Frankreich zu nennen. Die Balletts nahmen nun die Stelle der Allegorien und Turniere ein, da die schon unter ihrem

Gemahl Heinrich II aufgeführten höfischen Spiele, die ebenso gut Maskeraden wie Turniere waren, abgeschafft wurden, weil der König bei einem derartigen Maskenturnier um das Leben kam. Er war selber in die Schranken geritten und sein Gegner, der Graf von Montgomery, hatte das Unglück, ihn tödlich im Auge zu verletzen, so daß der König starb (1559). Da kam die Aera der großen Balletts an Stelle der Turniere. Sie wurden so beliebt und so häufig dargestellt, daß man im Laufe eines halben Jahrhunderts bereits achtzig große Balletts bei Hofe zählte. Als Schöpfer und Erfinder der neuen Kunstgattung wird Balasarini di Belgiojoso genannt, der Musikdirektor der Katharina von Medicis, der sich in Paris französisierte und den Namen Baltasar de Beaujoneux annahm. Die Balletts hatten, für Katharina von Medicis, wie die Geschichte uns überliefert, allein nicht einen rein künstlerischen Zweck, sie dienten ihr als Mittel, ihre Söhne in einen Strudel von Vergnügungen zu stürzen, um so desto leichter ihre düsteren Pläne ausführen zu können. Inmitten dieser Ballfeste bereitete sich bekanntlich die blutige Bartholomäusnacht vor. — Baltasarini wurde der Kammerherr der Königin und der Ordner der Feste und Vorstellungen und die Hofpoeten feierten ihn in hochtönenden Versen. Eins seiner schönsten Ballette war das bei Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse (September 1581) dargestellte, das sich „Das komische Ballett der Königin“ oder „Circe und ihre Nymphen“ betitelte. Es galt als ein Meisterwerk choreographischer Komposition. Der Text war von dem Almosenier des Königs, Lachenaye,

verfaßt, die Musik war von dessen Lehrern Beaulieu und Salmon gesetzt. Die Königin und Prinzessinnen erschienen als Nereiden und Najaden und die Kostüme aller Mitwirkenden waren so kostbar, daß selbst die Hofgesellschaft die Verschwendung tadelte. Manches dieser Kostüme soll an 80 000 Franks gekostet haben. Die Kleidungen des Königs und der Königin glänzten in Goldstickereien und Edelsteinen. Einen Monat später gab der Kardinal von Bourbon ein Ballett in seinem Schloß bei der Abtei St. Germain des Prés. Es stellte den „Triumph Jupiters und der Minerva“ dar und die Königin figurierte darin als erste Tänzerin. In dem Ballett erschien eine mächtige Fontäne, deren zwölf Seiten je von zwei Nereiden und Musikanten flankiert waren. Ueber dem Springbrunnen, der so natürlich und durchsichtig war, daß man eine Menge Fische darin schwimmen sah, befand sich eine Galerie, in deren Nischen zwölf Nymphen Platz nahmen. Auf der Hauptfront trugen die Prinzen den aus Kränzen gebildeten Thron für die Königin und als Krönung des ganzen gewaltigen Gebäudes schwebte eine goldene Kugel von fünf Fuß im Durchmesser, welche glitzernde Wasserstrahlen herunterwarf. Das Kunstwerk wurde durch Seepferde gezogen, die von Tritonen und Sirenen begleitet waren. Die Königin und ihre Gefolge bildeten das Ballettkorps und trugen ganz feine Kreppkleider mit Silberspizen und in der Hand eine goldene Quaste. Die Tanzvorstellung dauerte von 10 Uhr abends bis 4 Uhr früh und hierbei wurden zum erstenmal Erinnerungsgeschenke an die Tänzer und Tänzerinnen verteilt. Der König erhielt von der Königin eine Me-







geschah im Jahre 1669 in dem Ballett „*Flora*“. Und zwar tanzte er nicht nur erste Rollen, Helden und Götter, nein, er verschmähte es nicht, in dem Ballett „*Der Triumph des Bacchus*“ einen Räuber darzustellen, der des süßen Weines voll, auf die Scene schwanke. Sehr merkwürdig und phantasievoll war ein Ballett „*Der verliebte Herkules*“, welches zur Hochzeit des Königs (1660) aufgeführt wurde. Im ersten Bilde sah man die felsenbedeckte Erde, im Hintergrunde Berge und das Meer. An die Berge lehnten sich zwölf Ströme, über die Frankreich die Herrschaft ausübte. Wolken stiegen vom Himmel herab und öffneten am Boden ihre Schleier: fünfzehn Frauengestalten, als Symbole der fünfzehn kaiserlichen Familien, von denen das Herrscherhaus Frankreich abstammt, treten daraus hervor. Nach einem ernstesten und majestätischen Tanz nahmen die Wolken die Frauen wieder auf und entführten sie in die Lüfte. Hierauf wurden die Berge, die Felsen, der Himmel und das Meer, Mond und Sterne lebendig und sangen das Lob des Königs und der Königin. Auch komische Balletts wurden um diese Zeit aufgeführt. So hieß eins: „*Das Ballett der Ungeduldigen*“. Darin sah man Hungrige, die ihre zu heiße Suppe zu essen begannen und sich den Mund verbrannten, Jäger warteten vergebens vor einer Falle mit Köder, ungeduldige Gläubiger traten auf, Advokaten u. s. w. Als berühmte Tänzer dieser Epoche galten *Pécourt*, *La Basque*, *Beauchamp* (auch Ballettkomponist), dann *Dupré*, „*der Große*“ zubenannt, endlich *Ballon* mit dem charakteristischen Namen, den er durch die Leichtigkeit und Elasticität seiner Tanzschritte recht-

fertigte. Unter Ludwig XIV geschah es auch zuerst, daß Frauen sich der Tanzkunst widmeten, bisher hatten nur Männer — mit Ausnahme der fürstlichen Damen — in den Balletten mitgewirkt; zuerst geschah diese Neuerung im Jahre 1681. Genannt werden *Mademoiselle Dufort*, dann die *Subligny*, *Prévost* u. a. Und erste Autoren, wie *Racine*, verschmähten es nicht, der Tanzleidenschaft des Königs nachzugeben und ihm Texte zu Balletten zu schreiben.

**746. Das Ballett unter Ludwig XV.** Im Zeitalter der *Watteau*, *Boucher*, *Lancret* sind es die Namen zweier schöner Frauen, die durch ihre choreographische Kunst berühmt sind: *Marie Anne Cupis de Camargo* und *Antoinette Sallé*. Letztere tanzte mit feiner Charakteristik und ausdrucksvollster Mimik, — sie wurde wegen ihrer feinen Kunst und ihrer Schönheit geradezu vergöttert. Man bezahlte die tollsten Preise bei ihren Vorstellungen und bei einem Gastspiel in London fielen am Schluß ihres Auftretens volle Geldbörsen und reiche Juwelen zu ihren Füßen nieder. Es war die Zeit der schön frisierten und behänderten Schäfer, wie sie *Watteau* malte und auch die Balletts überwogen, in denen diese antikisierenden Figürchen zur Darstellung kamen.

Die *Camargo*, in Brüssel geboren, die Tochter eines Tanzlehrers, wurde in ihrem 17. Jahre in Paris vom Grafen von Melun entführt, den sie aber nach kurzer Zeit verließ. Ueberschwängliche Chronisten berichten, daß die *Camargo* bereits im zartesten Kindesalter ihr zukünftiges Tanzgenie gezeigt habe. Sie habe, als sie noch von der Amme getragen wurde, zufällig eine Melodie auf der Geige spielen hören und das habe sie zu

so lebhaften und zugleich so rhythmisch genauen Bewegungen der Füßchen und Händchen veranlaßt, daß ihre Umgebung ihr sofort eine große Zukunft prophezeit habe. Das junge Mädchen erhielt eine ganz besondere Ausbildung und ihr Talent wuchs so schnell und verfeinerte sich derartig, daß sie als Sechzehnjährige bereits in dem Ballett „Die Charaktere des Tanzes“ einen außerordentlich großen Erfolg hatte. Lebhaft und majestätisch, von sylphidenhafter Leichtigkeit sprudelte sie von Temperament und Geist. Sie vereinigte, schreibt ein Historiker, den Adel und das Feuer der Ausführung mit der entzückenden heiteren Munut ihrer Natur. Ihre Figur war von einer seltenen Ebenmäßigkeit, für ihr besonderes Talent äußerst vorteilhaft. Ihre Füße, ihre Beine, ihr Wuchs, ihre Hände waren von geradezu vollendeter Form, obwohl ihr ausdrucksvolles Gesicht nicht gerade von besonderer Schönheit war. Gleich vielen Hanswurstdarstellern war sie auf dem Theater von ausgelassener Heiterkeit, bei sich zu Hause oder in Gesellschaft still und in sich gefehrt. Die Moden wurden nach ihr benannt, ein Schuhmacher machte ein Vermögen mit seinen Schuhen à la Camargo und natürlich war sie auch vielfach Gegenstand des Reides, der Anfeindungen, der Intriguen. Als sie einmal bei Hofe empfangen worden war und einen großen Triumph gefeiert hatte, kündigte ihre bisherige Lehrerin, die Prévôt, ihr den Unterricht, darauf nahm sie bei dem berühmten Tänzer Blondi weitere Kurse an, um sich immer mehr zu vervollkommen. Allein sie mußte, trotz ihrer starken Erfolge, auch vielfach einfach unter den Choristinnen mitwirken. Hierbei machte sie einmal ein gewaltiges Aufsehen. In einem Tanzaufzug,

Die Dämonen, hatte die Tänzerin Dumoulin, die den Beinamen „der Teufel“ führte, ein Solo auszuführen. Sie trat aber nicht rechtzeitig auf, da die Musik zu spät eingesetzt hatte, da sprang die Camargo von einer plötzlichen Eingebung getrieben, aus ihrer Choristenreihe heraus, improvisierte mit einem wirklich teuflischen Schwung die Rolle der Dumoulin — und das Publikum war begeistert.

Im Jahre 1741 zog sich die Camargo vom Theater zurück und lebte bis zu ihrem Tode in friedlicher Zurückgezogenheit, „ein Muster an Nächstenliebe, Bescheidenheit und Frömmigkeit“, wie ein Zeitgenosse berichtet. —

Es ist die Zeit des Menuetts, dieses ernstesten, abgemessenen Tanzes, den man am Hofe Ludwigs XV besonders liebte. Wie er in der Hofgesellschaft gewöhnlich je von einem Paar getanzt wurde, so fand er auch Eingang in die Opernballetts. Andere Tänze dieser Zeit, Tänze oder Tanzfiguren hießen Passépieds, Mûsetten, Tambourins, Chaconen, Passécailen und waren darum beliebt und modern, weil beliebte und moderne Tänzer oder Tänzerinnen in ihnen besonders exzellierten.

Nun erschien aber der große Reformator des Balletts, der schon erwähnte Jean Georges Noverre (geb. 1727 zu Paris, † 1810 in St. Germain en Laye), der zum erstenmal die wirklich dramatische Seite des Tanzes und des Balletts in den Vordergrund schob und nicht allein die persönliche Grazie der Tänzerin, die ausdauernde Kraft des Tänzers als Hauptforderung seiner Kunst hinstellte. Bereits als junger Mann war er in Fontainebleau durch das dramatische Feuer seiner choreographischen Darstellung aufgefallen.

Er erwarb sich einen solchen Ruf, daß Friedrich der Große ihn nach Berlin berief, wo er eine kurze Zeitlang blieb. (Von L. Schneider, Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin, 1852, wird Noverre seltsamer Weise nicht erwähnt, obwohl er mehrfach auf die Geschichte des B's. zu sprechen kommt.) Noverre war ein internationaler Künstler, der sowohl am französischen Hofe, an der Pariser komischen Oper als Ballettmeister wirkte, wie er auf die Aufforderung zu dem großen englischen Menschen-darsteller Garrick nach London ging, um an dessen Bühne seine universelle und bedeutende Kunst auszuüben. In der gleichen Weise sehen wir ihn auch in Wien, Mailand, Neapel, Turin und Lissabon thätig, wie ja die Sprache des Körpers, Gebärde und Mimik, Geste und Bewegung allen Gebildeten verständlich ist. Interessant ist Noverre für unsere Auffassung in dieser Hinsicht aber gerade um dieser Internationalität willen, da in jener Zeit der schwierigen Reiseverbindungen und des Abschließens der Völker von einander, Noverre einer der Ersten gewesen ist, der auf dem friedlichen Boden der Kunst alle nationalen Vorurteile zu sprengen suchte und in feinerem Sinne bereits einer jener großen „Artisten“ war, die heute in Berlin und Stuttgart, morgen in Paris und London, oder in Chicago und Melbourne ihr spezialisiertes Können zeigen. Noverre war eine Künstlernatur durch und durch. Wie oben bereits mit seinen eigenen Worten dargethan, stand ihm keine Kunst höher, als die des Tanzes, des Balletts, in ihr forderte und sah er alle anderen Künste vereinigt. Und wie wurde er in seiner Zeit gefeiert, wie drängten sich allüberall Schüler und Schülerinnen aller Gesellschafts-

klassen, bis den allerhöchsten hinauf, zu seinen Kursen, die er nur Aus-erwählten erteilte. Ein Huldigungs-gedicht auf ihn enthält in ungefähre deutscher Uebersetzung folgenden Passus:

Endlich erschien Noverre und er  
verlieh dem Tanz  
In Frankreich sein Genie, sein  
Feuer, seinen Glanz,  
Er rief für uns zurück der Griechen  
schöne Zeit,  
Er schuf uns in dem Tanz griechische  
Beredsamkeit,  
Sich in der Scene Bild verstand  
er ganz zu geben,  
Denn seine Geste sprach, sein  
Schritt war quellend Leben.

Was wir heute dramatisches Ballett nennen, hat Noverre geschaffen, und seine Schüler Maximilian Gardel, und Gardel der Jüngere, dann Bonnet, die Familie Vestris, sowie d'Auberval (von dem heute noch „La fille mal gardée“, „das schlecht bewachte Mädchen“, gegeben wird) haben es weiter entwickelt, bis auf die ganz neue Zeit, die nur technische Neuheiten hinzufügen und modernere Stoffe wählen konnte.

Noverre, der Tausendkünstler, der auf dem Gebiete des Balletts Schöpfer und Erfinder, Dichter und Aesthetiker, Theoretiker und ausübender Tänzer war, hat es sogar fertig gebracht, ein Ballett — aus einer horazischen Ode herauszudestil-lieren. Aus den anmutigen Versen einer an den Freund und Gönner Maecenas gerichteten Ode (II, 12), insbesondere aus den vier Zeilen der letzten Strophe „Dum flagrantia detorquet ad oscula etc.“, in denen Horaz die Gattin des Maecen, Terentia (hier Licymnia genannt) feiert, hat Noverre ein Ballett gemacht, „Der Eigensinn der Galathee“. Dies Ballett gefiel

in Paris sehr, da es die muntere Pantomime mit der ernstesten Gattung vereinigte. Der anmutige Inhalt des merkwürdigen Tanzpoems ist etwa folgender: Galathee hört nicht auf, zwei Schäfer durch ihren Eigensinn zu necken, bald nimmt sie ihre Geschenke freudig an, bald wirft sie sie verachtungsvoll von sich. Da stellen sich die Schäfer in eine andere Schäferin verliebt und bieten die von Galathee verschmähten Geschenke vorgeblich dieser anderen an. Galathee reißt die Blumengaben und Schleier der vermeintlichen Nebenbuhlerin aus den Händen, um sich einen Augenblick mit ihnen zu schmücken — wirft sie aber gleich wieder weg. Nun greift die andere wiederum danach, Galathee kommt ihr zuvor, um sie von neuem wegzumerfen. Darauf verlassen die Schäfer die wankelmütige Galathee und locken sie allmählich zu sich. Die gedemüthigte Eigensinnige überläßt sich dem Schmerze und der Betrübniß und geht dann plötzlich, als ihr die Schäfer wieder nahen, zur ausgelassensten Freude über. In diesen verschiedenen Abwechslungen, Uebergängen, Stimmungsmalereien, in dem Wechsel von Zärtlichkeit und Kaltsinn waren soviel interessante Gemälde dargestellt, daß das kleine Werk sehr gefiel.

Ein heroisch-pantomimisches Ballett von Noverre betitelt sich: „Der Nachttisch der Venus oder die List des Liebesgottes“. Sein Inhalt ist etwa folgender: Venus sitzt in einem schönen Nachtgewande an ihrer Toilette, die „Spiele“ und „Scherze“ beeifern sich, alles, was zu ihrem Schmucke dienen kann, darzureichen: die Grazien bringen ihr Haar in Ordnung, Amor schnürt ihr einen Schuh fest, junge Nymphen sind beschäftigt, Blumenkränze für sie zu winden,

andere heften Blumen auf ihr Kleid und ihren Mantel. Als sie mit ihrem Nachttische fertig ist, scheint Venus ihren Sohn um Rat zu fragen, der kleine Gott lobt ihre Schönheit, wirft sich mit Entzücken in ihre Arme. Im zweiten Auftritt wird das Ankleiden der Venus gezeigt. Jedes Stück wird ihr von den Grazien gereicht, Amor umflattert sie, nachdem er sich ihres Spiegels bemächtigt hat, die Nymphen wollen ihm seinen Köcher rauben, Amor ist beleidigt und beschwört seine Mutter, ihn zu rächen. Venus enthüllt hierauf in ihren Bewegungen und ihren Stellungen alle ihre Liebreize, die Nymphen bemühen sich, es ihr nachzumachen, und nun schießt Amor seine Pfeile auf sie ab. Sie malen nun alle Leidenschaften, die sie empfinden, ihre Unruhe wächst, aus Zärtlichkeit fallen sie in Eifersucht, in Wut, dann in eine Mattigkeit, bis Amor sie zur Empfindung der Glückseligkeit zurückruft. Im nächsten Auftritt erscheint Amor allein. Mit einem Wink, einem Blick belebt er die Natur: ein dunkler Wald erscheint. Die auftretenden Nymphen erschrecken, sie sehen weder die Venus noch ihre Begleiterinnen, die Grazien, die düstere Stille flößt ihnen Schauer ein. Amor beruhigt sie und ladet sie ein, ihm zu folgen. Er entwischt ihnen aber beständig und in dem Augenblick, wo sie ihn glauben gehascht zu haben, entflieht er und ein Duzend Faunen stehen an seiner Stelle. Die unbändigen, übermütigen und trozigen Gesellen ergreifen die Nymphen mit dreister Faust. Indem eifersüchtiger Zank unter ihnen entsteht, können einige Nymphen entfliehen, es bleiben nur noch sechs von ihnen übrig. Neuer Streit über den Besitz der Mädchen, die Faune ringen und kämpfen, die

zitternden und erschrockenen Nymphen kommen abwechselnd in die Hände der Sieger und der Besiegten — im Wirrwarr des Kampfes können auch die letzten Nymphen entfliehen. Die Faune werden immer zorniger, sie brechen voller Wut Nester von den Bäumen, verführen fürchterliche Streiche gegeneinander und ringen in rasendem Kampfe. Sechs von ihnen bleiben Sieger, bis Amor mit seiner göttlichen Lieblichkeit die Gegner versöhnt und in einem symmetrischen Ballett klingt die Pantomime aus.

Wir haben dieses eine von Noverres Balletten so ausführlich behandelt, um zu zeigen, welcher Reichtum an feiner und zarter Erfindung, welche Anmut der Phantasie seine Schöpfungen durchströmt. Die Namen seiner übrigen werden gleichfalls schon durch ihren Titel ahnen lassen, wie weit und reich das Stoffgebiet ist, aus dem er die Handlung und Fabel seiner getanzten Dichtungen hernimmt: Die Eifersucht im Serail, Amor als Corsar oder die Schiffsfahrt nach Cythere, die chinesischen Verwandlungen, die flamändischen Lustbarkeiten, das Festin zu Baurhall, die neuvermählte Landfrau, der preussische Rekrut, der Tod des Ajax, das Urtheil des Paris, die Höllenfahrt des Orpheus, der Eifersüchtige ohne Nebenbuhler und viele andere.

Eine glänzende künstlerische Epoche hatte Noverre in Stuttgart, wohin er durch den Ruhm seiner litterarischen Thätigkeit berufen wurde, durch seine „Lettres sur les arts imitatives“ Lyon 1767, einem Buche, das wie bereits bemerkt, Lessing (zum Theil) übersetzt hat. Im Jahre 1780 zog sich Noverre von der Bühne zurück und

lebte noch drei Jahrzehnte, den ästhetischen Theorien seiner Kunst und ihrer geschichtlichen Bedeutung weiter nachspürend. In erweiterter Form erschien sein bedeutendes Werk dann noch einmal in neuer Ausgabe (Paris 1807 in 2 Bänden).

**747. Zeit Ludwigs XVI, des Direktoriums, des Kaiserreichs und der Restauration.** Mit Absicht sind wir bei den vorangehenden Epochen ausführlicher in der Darstellung gewesen, als es nun geschehen wird, da die Zeit des Werdens, der ersten Entwicklung der Tanzkunst und des getanzten Dramas die wichtigste ist und die feste Grundlage bildet zu dem, was neuer Meister in ihr geschaffen und geleistet haben, eine Basis, an der Wesentliches kaum noch geändert wird.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts blinkt ein neues glänzendes Gestirn am Himmel des Tanzes auf:

Madeleine Guimar d (geb. 1743). Sie entzückte Hof und Gesellschaft nicht nur durch den süßen Ausdruck ihrer Tanzkunst, durch die wollüstige Anmut ihrer Bewegungen, die weiche Linie ihrer Pas — sie blendete ihre Zeitgenossen auch durch den unerhörten Luxus ihrer Feste, die vielfach mit denen des Hofes an Verschwendungssucht wetteiferten. Sie hatte die Maler David und Fragonard wie eine Fürstin unterstützt und in ihren eigenen kleinen Theatern auf dem Lande und in der Chaussee d'Antin empfing sie die erste Gesellschaft von Paris und tanzte in ihren reizenden, üppigen Kostümen Tanzrollen und kleinere Divertissements, während sie an der Pariser Oper in größeren Balletten („Der Schiffer“ u. a.) Furore machte. Die Maler, besonders Fragonard, dankten ihr ihre lebenswürdige Freigebigkeit, indem sie ihr zartes Figürchen mit ihrer über-

schlanken Taille wiederholt auf Bildern, auch in gemalten Wanddekorationen verewigten. Die Guimard, die in ihrer großen Zeit fünftausend Pfund, das Geschenk eines fürstlichen Anbeters, unter die Armen verteilte, starb selbst einsam und beinahe in Not, im Jahre 1803. In dieser Zeit hatten Noverres Schüler, die schon erwähnten Brüder Gardel, eine Reihe erfolgreicher Balletts geschaffen, darunter Telemach, Psyche, Alexander bei Apelles, dann später Zephyrs Rückkehr, und Die Tanzwut (la Dansomanie). Letzteres, eine zweiaktige Phantasie-Pantomime (Folie-Pantomime), ging am 20. Prairial des Jahres VIII der Republik zum erstenmal in Scene und wurde oft wiederholt. In diesem Ballett wurde zum erstenmal in der Pariser Oper ein Walzer getanz, dessen Weise schon seit etwa anderthalb Jahrzehnten populär geworden war. Unter der Republik verloren die alten Balletts allmählich ihren Glanz. Eins der prächtigsten sollte der Wilhelm Tell von Peter Gardel d. J. werden, für welches der Wohlfahrtsausschuß 50000 Franken bewilligt hatte — eine Summe, die aber auf unaufgeklärte Weise verschwand, sodaß aus dem Ballett nichts wurde. Immer mehr nahm das öffentliche Leben und die Politik Einfluß auch auf das Ballett, es wird eine getanzte und dramatisierte „Marseillaise“ erwähnt, wie auch ein „Fest des höchsten Wesens“, welches der Maler David mit allen Figuren entworfen und gezeichnet hatte. Man nannte diese aus Pantomime, Gesang und Tanz gemischten schon nicht mehr rein künstlerischen Charakter zeigenden Veranstaltungen „ballet ambulateur“, wanderndes Ballett, weil sie eigentlich nur Straßenaufzüge waren,

aber dann auf einem öffentlichen Platz oder im Volksgarten mit einem richtigen Tanz endigten. Trotz der Schreckensherrschaft blühten die Theater in ganz auffälliger Weise. Aus der Zeit des ersten Konsuls wird das Ballett „Lucas und Laurette“ erwähnt (am 3. Juni 1803 in der Oper gegeben), welches von Gyon, Vestris und Frau Gardel dargestellt wurde. Sein Komponist und Verfasser ist Milon, der von 1813 bis 1815 dann Ballettmeister war. Unter dem Kaiserreich spielte das Ballett eine besondere Rolle. Hervorgehoben wird der Tänzer Dupont, der ungeheure Einnahmen bezog und von Napoleon wie ein siegreicher Marschall geehrt wurde. Uebrigens scheint Bonaparte ein Freund des Tanzes oder wenigstens der holden Vertreterinnen dieser Kunst gewesen zu sein, denn in einem Schreiben, das er als Führer der ägyptischen Expedition erließ, fordert er für sein Korps nach Kanonen, Gewehren und Lebensmitteln: „eine Truppe Tänzerinnen“ (Buillier S. 189). Hier einige Titel von Balletts aus napoleonischer Zeit, die recht charakteristisch erscheinen, da sie zum Teil mit durchsichtigen persönlichen Anspielungen und Schmeicheleien auf den kaiserlichen Machthaber erfüllt sind: Die Neze Vulcans, die polnische Milchfrau, Antonius und Kleopatra, Achill auf Skyros, dann ein orientalisches Ballett Mokanna, welches nach Thomas Moores Gedicht „Der verschleierte Prophet“ komponiert ist, Bivaldi, das in Venedig um das 16. Jahrhundert spielt u. a. In dem oben erwähnten Ballett „Die polnische Milchfrau“ entzückte besonders ein Tanz von Schlittschuhläufern — vielleicht war dies eine Anregung für die gleiche Scene in Meyerbeers Oper „Der

Prophet". Besonders gerühmt war in dieser Epoche die Tänzerin Chevigny, die Ballettkomponisten Blasis und Blache.

Auch eine Angehörige des Geschlechts der Taglioni, das der Tanzkunst und dem Schauspiel mehrere Vertreter und Vertreterinnen schenkte, trat jetzt hervor und erscheint von 1804 bis 1806 mehrfach auf den Anschlagzetteln. Sie war die Tante jener Marie Taglioni (der Aelteren), die als Tochter eines Italieners und einer Schwedin in Stockholm geboren war und die berühmteste ihres Geschlechtes werden sollte. Maria Taglioni debütierte in Wien (1822) in einem von ihrem Vater eigens für sie komponierten Ballett „Aufnahme einer jungen Nymphe an dem Hofe Terpsichores“. In Paris erschien sie zuerst fünf Jahre später in dem Ballett „Der Sizilianer“, dann in der „Vestalin“, „Mars und Venus“, „Ferdinand Cortez“, „Die Bajaderen“, „Der Carneval von Venedig“. Ihr Talent, mit eigentümlicher decenter Schamhaftigkeit gepaart, dem jedoch auch eine wolüstige Weichheit der Bewegungen eignete, machte großes Aufsehen, besonders durch die Neuheit ihrer Stellungen und ihre sylphidenhafte Leichtigkeit.

Maria Taglioni schuf „Die schlafende Schöne im Walde“, „Flora“, den bezaubernden Paß zur Tyrolienne im „Wilhelm Tell“, die „Sylphide“, „Natalie“, den „Aufruhr im Serail“, das „Donauweibchen“. Sie verbannte die telegraphischen und geometrischen Linien aus den Stellungen, die gezwungenen und manierten Weisen der alten Schule, sie wußte das Theater und den Salon in ihrer Tanzkunst zu vereinigen. Ein

französischer Kritiker sagt über sie: „Ihr Tanz ist kein Metier, nicht einmal eine Kunst, sondern eine Gabe der Natur, die ihr eigentümlich ist. Die Taglioni zeigt nichts von den gekünstelten Pirouetten, von Verdrehungen der Hüfte und Arme anderer Tänzerinnen, sie ist reizend und dies Wort drückt alles aus. In der „Stummen von Portici“ kommt (nach dem Bolero) ein alter Bauer, und bittet um die Erlaubnis, seine Tochter auch tanzen zu lassen. Die Taglioni erscheint nun und tanzt eine hinreißende Napolitaine. Wenn sie geendet, tanzt sie zu allen Umstehenden hin und bittet um eine Gabe — das muß man gesehen haben, um das Entzücken zu begreifen, das sich der Zuschauer bemeistert.“

Sie zeigte nach den Berichten der Zeitgenossen, eine neue Gattung des Tanzes, um sozusagen eine jungfräuliche und durchsichtige Kunst, alles war Inspiration und jede schulmeisterliche Choreographik lag hinter ihr. Sie spielte dann auch in Deutschland, um bald nach Paris zurückzukehren. Sie hatte im Jahre 1832 einen Grafen Gilbert des Voisins geheiratet, doch war die Ehe nur von kurzer Dauer. Hierauf bezieht sich eine sehr hübsche Anekdote, die Builier mittheilt. Der Herzog von Morny, der Halbbruder Napoleon III, gab im Jahre 1852 eines Tages ein Diner, bei dem auch die Rachel und die Taglioni zugegen waren. Der Graf Gilbert des Voisins kam an, als man bereits bei Tisch saß. Sein erstes Wort war: Wer ist dort die Gouvernante, die neben Morny sitzt? (die Taglioni war sehr gebildet und beherrschte eine Reihe von Sprachen). Man glaubte ihm keinen besonderen Verdruß zu bereiten, indem man erwiderte: es ist Ihre Frau. Er schien lange in seinen

Erinnerungen zu suchen, dann sagte er: Möglich ist es schon. Frau Taglioni aber, die das wohl gehört hatte, sagte zu Morny, indem sie auf ihren Mann zeigte, warum er den Einfall gehabt habe, sie in so schlechter Gesellschaft speisen zu lassen . . . Nach dem Essen hatte Gilbert des Boisins, der vor niemandem, nicht einmal vor seiner Frau Angst hatte, die Impertinenz, sich der Madame Taglioni vorstellen zu lassen. „Es scheint mir,“ sagte sie darauf schlagfertig, „ich hatte schon vor zwanzig Jahren die Ehre, Ihnen vorgestellt zu werden.“ Sie hatten, wie bemerkt, im Jahr 1832 geheiratet. — Marie Taglioni hatte auch noch in London große Erfolge und auch sie ist im Elend, über 80 Jahre alt, in Marseille gestorben.

**748. Das moderne französische Ballett.** Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, im Zeitalter von Rossini, Meyerbeer, Auber, Herold, Adolphe Adam, in einer Epoche der beginnenden Verquickung des Balletts mit größeren maschinellen Tricks, nahm das Ballett im wesentlichen die Gestalt an, in der es noch heute auf der Bühne erscheint. Ein neuer Stern war Carlotta Grisi, die in dem phantastischen Ballett „Gisela“ oder „Die Willis“, Text von Theophil Gautier, Musik von Adam, der Tanz von Coralli, auftrat, dann noch in der „Peri“. Auch erscheinen jetzt zuerst Kinderballetts, deren Ursprung Wien zu sein scheint. Dann erschien die graziöse Ceritto, für die ihr Gatte Saint Leon einige Balletts komponierte: „Die Teufelsgeige“, „Stella oder die Schmuggler“ u. a. Der bereits genannte Gautier dichtete auch (1858) ein Ballett Sakuntala (Musik von Ernest Reyer), dessen Titelheldin von der schönen Ferraris getanzt wurde. Auch klassische Stoffe sind

dem Schicksal, zu Balletten umgedichtet zu werden, nicht entgangen, so: Wilhelm Tell (in der Oper gleichen Namens), Don Carlos. Ein äußerst fruchtbarer Ballettdichter war Charles Nutter, von dem Coppelia noch heute vielfach im Repertoire erscheint. (Zum erstenmal in Paris am 25. März 1870.) Dann wurde von ihm „Der Schmied von Gretna-Green“ aufgeführt. Unter den Tänzerinnen ersten Ranges seien genannt die Damen Sangalli, Faton, Piron und Monchanin. Als „Göttin des französischen Tanzes“ wurde in den achtziger Jahren die Subra gefeiert, die in einem Ballett Fandango Furore machte. In Marmoussa, Ballett von Nutter, Musik von Lalo, trat die allerliebste Petipas neben den eben Genannten mit Erfolg auf. Rosita Mauri glänzte in einem Ballett, das eine bretonische Sage „La Korrigane“ behandelt. — Und wie in der Mode vergessene Muster, alte Stoffe und alter Schmuck immer einmal wiederkehren, so machte sich im letzten Jahrzehnt im Pariser Ballett die Tendenz geltend, die alten zierlichen Tänze wieder in Ausnahme zu bringen. Man suchte die feinen alten Kostümröckchen, die gepuderten Perücken wieder hervor, und der würdigerne Schritt des Menuetts, der Gavotte erschien mitten im modernen Ballett. Doch ist im allgemeinen ein Niedergang im seriösen Ballett in Frankreich zu beklagen. Die riesigen Spezialitätentheater, für die das Ballett, der Tanz, oder eine moderne Tänzerin nur eine „Nummer“ des langen Programms ist, das dressierte Hunde neben Tyroler Sängerinnen, gelehrte Walrosse neben Akrobaten, plastische Posen eines schön gebauten Mädchens neben den Kinematographen setzt, — geben fast gar keine großen Balletts mehr.

Und in der großen Pariser Oper zehrt man, was Balletts anbetrifft, allein vom Ruhme früherer Zeiten. Das Ballett erscheint seltener selbstständig auf der Scene, es ist zum Appendix der großen Oper geworden. Tanznummern, wie sie die erfindungsreiche L'opie Fuller mit ihrem berühmten, viel nachgeahmten Serpentinanz, ihrem Feuertanz giebt, — allerdings graziöse und originelle choreographische Leistungen — sind Spezialitätentricks, die wohl in einer Geschichte des Tanzes gewürdigt werden müßten, aber nicht in einer Geschichte des Balletts.

**749. Das Ballett in Deutschland.** Eine lebhafte Bewunderin der Tanzkunst in Deutschland war *Rahel*, die geistreiche Gattin Barnhagens von Ense. Sie hatte dieser Kunst von jeher eine sehr hohe Stelle zugewiesen und große Vorliebe zugewendet, recht im Widerspruch gegen die prüden Stimmen, die sich gar ehrbar und erhaben zu bezeigen meinten, wenn sie diese Kunst herabsetzten. *Rahel* giebt vom Tanz einmal folgende schöne und weitblickende Schilderung und Wertschätzung: „Die schönste Kunst! die Kunst, wo wir selbst Kunststoff werden, wo wir uns selbst, frei, glücklich, schön, gesund, vollständig vortragen; dies faßt in sich: gewandt, bescheiden, naiv, unschuldig, richtig aus unserer Natur heraus, befreit von Elend, Zwang, Kampf, Beschränkung und Schwäche! Dies sollte nicht die schönste Kunst hegen? Gewiß, sie und die andere, welche entstände, wenn die Sittlichkeit bis zur sichtlichen Darstellung gesteigert oder gebracht werden könnte, verdiente von allen diesen Namen, weil sie uns selbst idealisch und frei darstellen, alle anderen (Künste) aber nur Ideen und Zustände unserer besten Momente. So denk ich's

mir, so fühlte ich's von Kindheit an, und am reizendsten von allen Künstlererscheinungen schwebte mir die der vollkommensten idealischen Tänzerin vor! Was ist das bißchen größere Dauer der anderen Musenkünste? Sind sie nicht alle nur ein Austausch aus unserem bedingten Zustande? Und ist nicht die Höhe, die Reinheit, die Vollständigkeit der Gestalt dieses Zauberaufschwungs ein besseres Maß des Wertes der Künste, als die zwar nützliche Dauer derselben?“ — — —

**750. Das Ballett in Berlin.** **Anfänge.** Man kann den Frieden von St. Germain en Laye im Jahre 1679 als den Zeitpunkt bezeichnen, von dem an der kurfürstlich-brandenburgische Hof in Berlin ein glänzendes Aeußere annahm. Der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm (1640—1688) residierte nun fast beständig in Berlin und Potsdam, die Feinde blieben den Landesgrenzen fern und die sich füllenden Kassen erlaubten größeren Aufwand. Unter seinen Kammerrechnungen finden sich neben Ausgaben für die Vertreter anderer schönen Künste auch Ausgaben für Ballettvorstellungen bei Hofe aufgezählt. (Thouret im Hohenzollern-Jahrbuch 1900 S. 194.) Aber erst sein Nachfolger, der die Pracht über alles liebende Kurfürst Friedrich III (1688 bis 1713), der sich im Jahre 1701 zum König krönen ließ, und sein phantastievoller Ceremonienmeister Johannes von Besser (1654 bis 1729), der Typus eines Hofpoeten, sind als die Schöpfer des Balletts — natürlich nach französischen Mustern — am preussischen Hofe anzusehen. Besser nannte die neue Kunstgattung, in der jedoch auch dem gesungenen wie dem gesprochenen Worte Raum gegeben war, „Lustballette“, die teils Soloscenen, teils mehraktige Stücke

waren. Man feierte durch derartige Aufführungen die Besuche fremder Fürstlichkeiten oder die Heimkehr des Herrscherpaares von einer Reise. So wurde am 9. Februar 1692 zu Ehren des Kurfürsten Johann Georg IV von Sachsen, der sich damals mit der verwitweten Markgräfin von Ansbach verlobte, ein „kleines Lustballett“ von Besser gegeben, für welches Merkur im Prolog um Entschuldigung bittet:

„Die Zeit war auch zu kurz,  
Ein recht Ballett zu bringen,  
Der Held, den es verehrt,  
Nimmt unsern Willen an.“

Wie es scheint, war dies das erste Hofschauspiel in Berlin, in welchem Prinzen, Prinzessinnen, sowie die Herren und Damen der Hofgesellschaft mitwirkten und auftraten. In dem genannten Ballett gaben von den Stiefbrüdern des Kurfürsten Markgraf Karl den Mars, während Philipp und Albrecht als fechtende Helden auftraten. Diese klären uns selbst über die Art der Darstellung auf. Zwei Paare fechten miteinander:

„Zwar es sind uns schwere Knoten,  
Die studierte Tact' und Noten,  
Und wir können leichtlich fehlen,  
Wo die Schritte sind zu zählen.  
Aber kommt es zum Gefecht,  
Wissen wir, wir machen's recht,  
Und daß keiner dann wird fehlen.“

Dieser Stoßseufzer war gewiß manchem der aristokratischen Tänzer aus dem Herzen gesprochen. Inhaltlich ist das Ganze höchst schwach: Fama preist die Einigkeit der beiden Kurfürsten, und Mars will bei dem Bunde nicht fehlen. Nymphen kommen; Mars warnt sie vor der Schönheit des Kurfürsten Johann Georg und seines Bruders Friedrich August. Zwei Göttinnen steigen

vom Himmel herab, um das Fest zu besuchen, kehren aber um, weil sie zwei „Göttinnen“ auf Erden vor sich sehen, nämlich die Kurfürstin Sophie Charlotte und die Markgräfin Eleonore von Ansbach. Cupido (der kleine Markgraf von Ansbach) singt doppelsinnig von seiner schönen Mutter; vier Schäferinnen, vier Schäfer, vier Römer, vier Matrosen und vier Bauern preisen die Fürstlichkeiten; dazwischen jagt Diana im Liebeschmerz über die Bühne und schließlich sprechen die vier Bauern zusammen einen allgemeinen und einen besonderen Segenswunsch. Mohren, Zigeuner, ein Spanier und andere stumme Personen tanzen den Schlußreigen.

Als die Kurfürstin im Jahre 1695 von einer Reise nach Hannover heimkehrte, begrüßte der Kurprinz als Cupido in einem kleinen Ballette die Mutter u. a. mit folgenden Besserschen Versen:

„Du sprichst, was dich entfernt  
hielt,  
Daß sei dein kindliches Verlangen:  
So denke denn, was ich gefühlt,  
Dich schöne Mutter zu empfangen.“ —

Am 12. Juli 1700 veranstaltete die Kurfürstin Sophie Charlotte in Liebenburg, dem jetzigen Charlottenburg, ein großes Jahrmarktsfest zur Feier des Geburtstages ihres Gemahls und der Gründung der Akademie der Wissenschaften. Hierbei tanzten Hofdamen unter der Führung der Prinzessin von Hohenzollern ein Zigeunerballett. Ueber dies Fest liegt ein ausführliches Schreiben des großen Leibniz vor, der an die Kurfürstin Sophie von Hannover berichtete, und sein Bericht gelangte auch an den Pariser Hof, an die verwitwete Herzogin

von Orleans — so wichtig und interessant erschien diese festliche Veranstaltung.

Der weltgeschichtliche Akt der Königskrönung in Königsberg in Preußen fand in allen Gauen des deutschen Landes gebührende Beachtung und Würdigung. Ueberall regten sich die Sympathien für den jugendlichen, unternehmenden Fürsten und man erkannte schnell die Bedeutung, die dieser Standeserhöhung beizubringen. Sehr merkwürdig ist eine Huldigung, die in Hamburg dem ersten Könige von Preußen dargebracht wurde: eine eigens zu dem Krönungstage gedichtete und komponierte Festoper mit Tanz. Am 18. Januar 1701 ging das „Königl. Preussische Ballett“ in Scene. Das Werk, welches in einem zierlichen Neudruck vorliegt (Zum 18. Januar 1701. Ein Hohenzollern-Festspiel vor 200 Jahren. Herausgegeben von Dr. Wilh. Kleefeld Leipzig, Hermann Seemann Nachf.), betitelt sich: „Das Höchste preussische Krönungsfest Ihr. Königl. Majest. in Preußen (und Ihr. Kurfürstl. Durchl. zu Brandenburg) wurde mit einem Ballett und Feuerwerk Allerunterthänigst verehret auf dem Hamburgischen Schauplatze, Hamburg (gedruckt bei Nicolaus Spiering) 1701.“ Das Verzeichniß der Personen nennt außer Neptunus und den beiden Nereiden Thetis und Sifianasse sechs Personifikationen preussischer Flüsse, nämlich: Brandaline, Nymphe der Spree, Sarmio, Genius der Pregel, Albine, Nymphe der Elbe, Rapato, Genius des Rheins, Bisurgia, Nymphe der Weser, Theuto, Genius der Oder. Die Zahl der ausgegebenen Ballette ist neun: Nymphen, Aeolus und Zephyren, Skythen und Amazonen, Wenden und Wendinnen, Schäfer und Schäferinnen,

Damen und Kavaliers, Amours, Flußgötter, Grazien. Sehr glücklich erscheint die Wahl des Prologsprechers, der ein Afrikaner ist und so auf die Kolonisationsbestrebungen Brandenburg-Preußens, die unter dem Großen Kurfürsten begonnen hatten, anspielt. Der Text ist von Fr. Rothnagel; die Musik von dem berühmten Komponisten Reinhard Keiser ist verloren gegangen. Der Text ist ungeschickt und unbeholfen, die Reime und Verse sind knorrig und schwulstig, aber durch das kleine Werk geht ein Ton aufrichtiger Verehrung für den preussischen Monarchen, der angenehm berührt und über die formalen Schwächen dieser Huldigungsoper hinwegsehen läßt, welche schnell über alle Bühnen in Westdeutschland ging und am Jahrestage der Krönung, mit einigen Einlagen versehen, in Hamburg wieder aufgenommen wurde. — —

Eine glänzende Festveranstaltung sah Berlin am 20. August 1708, gelegentlich der Vermählung des Königs mit seiner dritten Gemahlin und dann im Dezember desselben Jahres wurde zu der großen Oper „Alexanders und Roxanes Heirat“ ein prachtvolles Ballett von Le Seignen gegeben: Le Triomphe des Amours et des Plaisirs, Ballet royal, mêlé de récits et chants allégoriques sur le Mariage du Roi. Hierin kam zum Schluß bereits der große bei Vermählungen im Hause Hohenzollern übliche Fackeltanz vor. Von dieser Vorstellung hat sich noch das genaue Programm erhalten.

Friedrichs I Nachfolger, Friedrich Wilhelm I (1713—1740), der Soldatenkönig, hatte bekanntlich wenig Sinn für theatralische Darstellungen, er erneuerte das Verbot seines Vaters „wider Komödianten, Harlekine, Marktschreier“, aber im

seltamen Gegensatz hierzu stellte er dem „starken Mann“, Johann Carl Eckenberg, ein königliches Privileg aus. Dieser hatte in seiner Bande zwar „Seiltänzer, Voltigierer und Luftspringer“ und gab herkulische Proben seiner athletischen Künste ab, aber vom Ballett wußte er ebensowenig wie sein fürstlicher Gönner, obwohl dieser selbst als Kurprinz (Mai 1696) in einem Ballett und Singspiel „Florenz Frühlingsfest“ als Cupido mitgetanzt hatte. Im Zeitalter Friedrichs II, des Großen (1740 bis 1786), spielte das Ballett eine große Rolle. Schon als Kronprinz hatte er sich lebhaft für Musik und Theater interessiert und bereits kurz nach seiner Thronbesteigung, bei der am 6. Januar 1742 stattfindenden Vermählung des Prinzen August Wilhelm mit der Prinzessin Luise Amalia von Braunschweig, bemerkte der König in der festlichen Aufführung der Oper „Venus und Cupido“ den Mangel eines Balletts. Es ergingen sogleich Befehle nach Paris, sobald als möglich Tänzer zu engagieren. Das neue von Friedrichs Hofbaumeister, dem Freiherrn von Knobelsdorff, erbaute Opernhaus wurde am 7. Dezember 1742 mit der Braunschweiger Oper „Cäsar und Cleopatra“ eingeweiht, und hierin war ein Ballett eingelegt, welches von den Solotänzerinnen Roland und Cochois und drei Paar Figurantinnen getanzt wurde. Der Ballettmeister Poitier verlangte in der Folge wiederholt, daß ihm verstattet würde, ein vollständiges Corps de Ballet aus Paris zu verschreiben, der Kostenanschlag schien dem Könige aber zu teuer. Der König wollte — nach dem Beispiele des Chors für die Oper — ein Corps de Ballet aus hübschen Berliner Bürgermädchen engagieren, um junge Leute her-

andrillen zu können. Poitier aber weigerte sich sehr energisch, seine Kunst derartig zu profanieren, und dies war der erste Grund zu der Ungnade, in welche der Ballettmeister im nächsten Jahre versiel. Dieser Poitier scheint ein äußerst brutaler und tyrannischer Geselle gewesen zu sein, wenigstens richtete die schon genannte Tänzerin Cochois zusammen mit ihrer Kollegin Tessier eine Beschwerde über ihn an den König, worauf dieser einen von ihm geschriebenen Artikel in die „Berlinische Zeitung“ einrücken ließ, der die Handlungsweise Poitiers auf das Schärfste verurteilte. Der König war so erzürnt über den ungebärdigen Tanzmeister, daß er auch in Paris und London Auftrag gab, diese Zeitungsnotiz in die Blätter zu bringen. Es heißt darin: „... Man will hier keine umständliche Nachricht von allen Arten seiner üblen Aufführung mittheilen, indem deren Erzählung bloß dazu dienen würde, bei dem Publico Verdruß und Ekel zu erwecken. Indessen bedauert man nichts mehr, als die Demoiselle Roland, eine sehr geschickte Tänzerin, welche durch ihren stillen und angenehmen Charakter das unbescheidene Betragen ihres Compagnons einigermaßen wieder gut machte. Ohne hier genau zu untersuchen, in was vor Verbindungen die Demoiselle Roland mit dem Herrn Poitier sich etwa befinden möchte, so ist man doch bisher nicht im Stande gewesen, sie von einander zu trennen, und man kann den Besitz einer der größten Tänzerinnen von Europa nicht anders wieder erkaufen, man müßte sich dann zu gleicher Zeit mit dem allerärgsten Thoren und dem allergrößten Gesellen, den Terpsicore jemahls in ihrer Rolle gehabt hat, zu belästigen. Es ist also kein Gold ohne Zusatz und



ihren Namen als Titel führt (1890 erschienen), sind alle Phasen ihres Berliner Lebens mit sicherer Hand nachgezeichnet. Ihre Bildnisse, namentlich einige von Pesne gemalte, legen Zeugniß ab, daß die Venetianerin von bezaubernder Schönheit gewesen sein muß. In ihrem Hause in der Behrenstraße, — das sie außer der für die damalige Zeit enormen Jahresgage von 32 000 Franken — vom Könige erhalten hatte, hielt sie eine Art Hof ab, an dem sich der König mit seinen Generalen gerne einfand, und auch diese mußten die Tänzerin zu sich einladen, wenn der König bei ihnen speisen wollte. — Mitten aus dem Feldlager heraus, kam der König manchmal nach Berlin, um eine Oper zu hören, ein Ballett zu sehen. So im Dezember 1745, kurz nach der Schlacht bei Soor. Zu der Oper „*Adriana in Siria*“, welche die Thaten eines siegreichen Fürsten verherrlicht, hatte Lany ein Ballett komponiert, in welchem ein Divertissement zwischen Pygmalion (Lany), einer Statue (Mlle. Barbarina) und Amor (Mlle. Lany) getanzt wurde. Dann kam ein Tanz von Parthern, im Zwischenakt ein Divertissement von Gärtnern und Gärtnerinnen, zuletzt: „*La Festa del Hymeneo*“ ein älteres Ballett. Von andern Tänzern werden noch genannt die Herren Le Clerc, Giraud, Cochois, du Bois, Joffet, Neveu, sowie die Damen Sauvage, Desnoncour, Artus und Auguste. — Zur Vermählung der Prinzessin Ulrike mit dem Kronprinzen von Schweden wurden große Festveranstaltungen gegeben, bei (Juli 1749) denen die Barbarina eine Hauptrolle spielte. In Berlin und Charlottenburg wirkte sie in allen Opern mit, tanzte „*avec autant de grâce que de noblesse*“ und jeder ihrer Auftritte bedeutete

für sie einen Triumph künstlerischer und persönlicher Art, so auch im Jahre 1747 gelegentlich der Aufführung der Oper „*Arminio*“. Die Barbarina machte dem König allmählich durch ihre Liebeleien, ihre Unbotmäßigkeit und ihre Schulden viel Aerger. Ein Zeichen davon ist es, daß der königliche Dichter in einer bekannten „*Epistel über die Vergnügungen*“, als Vertreterin Terpsichorens nicht sie, sondern Marianne Cochois erwähnt, und daß sie wegen Schulden sogar in Haft kam. Im Juli 1748 fuhr sie mit ihrer Schwester nach England, von wo sie nach anderthalb Jahren nach Berlin zurückkehrte, um hier neues Aufsehen und dem Könige neuen Aerger zu bereiten. Sie heiratete, trotz aller Bemühungen der hochangesehenen Familie, den Sohn des Großkanzlers von Cocceji, des Präsidenten am Obertribunal, des „*Ministerchef de justice*“, einen der einflußreichsten Männer des Landes. Trotz des Einspruches des hochbetagten hohen Beamten, trotz neuer Gewaltakte seitens des Königs setzte die Venetianerin ihre Heirat mit dem flotten Geheimrat von Cocceji durch, mit dem sie sich auswärtig hatte trauen lassen. Der junge Cocceji wurde nach Glogau versetzt, und lebte dort mit ihr in sehr glücklicher Ehe. Nach dem bekannten Sprichwort deckte die Barbarina die Schwächen ihrer Jugend durch die Frömmigkeit ihres Alters zu. Sie gründete, als sie Witwe geworden war, in Schlesien mit ihrem großen Vermögen ein adliges Fräuleinstift, in welchem achtzehn arme Damen, neun evangelische und neun katholische, unterhalten werden. Von Friedrichs des Großen Nachfolger wurde die lustige Barbarina in Anerkennung ihrer Verdienste und ihres tugendsamen Lebenswandels in den preussischen

Grafenstand erhoben und starb als Gräfin Campanini am 7. Juni 1799 zu Barschau bei Liegnitz.

Nach dem Scheiden der Barbarina aus dem königlichen Ballett vergingen lange Jahre, ehe die Tanzkunst neben den Größen der italienischen Oper, die Friedrich bevorzugte, ebenbürtig auftreten konnte. In der Saison 1765 bestand das einst so reiche Ballettensemble aus zwei Solotänzern Denis (Ballettmeister) und Desplaces, und deren Frauen, vier französischen und drei deutschen Figurantinnen. Erst im Dezember 1766 trat in der Oper „Cajo Fabrizio“ eine neue erste Tänzerin auf, La Mantuanina (ihr eigentlicher Name war Maria Burgioni) und gefiel besonders; dazu kam der Ballettmeister Franz Salamon genannt di Biena, der durch seine geschickten Arrangements wieder eine würdige Darstellung choreographischer Kunst ermöglichte. Allmählich aber geriet das Ballett doch in Verfall, da des Königs Interesse sich immer mehr der ernstesten, großen Oper zuwandte.

Erst unter dem Nachfolger des großen Königs Friedrich Wilhelm II (1786—97) entwickelte sich das große Ballett auf der nun Nationaltheater genannten ersten Berliner Bühne wieder zu einer selbständigen Kunstgattung. Am 28. November 1794 wurde zum erstenmal Cortez und Thelaine, heroisch-pantomimisches Ballett von Lauchery, Musik von Cannabich, gegeben und gefiel außerordentlich, ohne allerdings die allabendlichen Kosten (achtzig Thaler!) zu decken. Diesem folgte am 29. November, da der König das neue Genre besonders liebte, „Das Urtheil des Paris, heroisch-pastoralisch-pantomimisches Ballett, auch von dem Ballettmeister Lauchery,

dessen Gattin als erste Tänzerin wirkte, Musik von Toeschi — mit diesen beiden Novitäten hatte das regelrechte Tanzdrama (im alten italienisch-französischen Sinne) in Berlin seinen Einzug gehalten.

\* \* \*

## Das Berliner Ballett im 19. Jahrhundert.

751. König Friedrich Wilhelm III (1797—1840) hatte eine besondere Vorliebe für die schweigsame, choreographische Kunst und während seiner Herrschaft war die Berliner Tanzkunst vorbildlich für die anderen deutschen Hoftheater. Charakteristisch ist, daß, während die anderen dramatischen Kunstgattungen, Oper und Drama, ihre Erzeugnisse von außenher bezogen, von Franzosen und Italienern, aus England und Spanien, das Berliner Ballett fast immer eigene Produkte, allerdings nicht immer von eingeborenen Berlinern, aber von hier lebenden Komponisten und Dichtern vortrührte. Um diese Epoche (1811) wurde hier das Ballett als selbstständige Kunstgattung anerkannt, indem es von der italienischen Oper der Hofbühne losgekettet wurde und sich als freie Kunst entfalten konnte. Eine Reihe erster und vortrefflicher Ballettmeister bezeichnet einen Höhepunkt der theatralischen Tanzkunst: Lauchery, den schon sein kunstsinniger Vorgänger engagiert hatte, dann Telle (1813—1830), Titus (1830—1833), Hoguet, der dann schon in die Zeit Friedrich Wilhelms IV übergreift. Hoguet leitete das Ballett bis 1856. Lauchery hatte trotz seines großen Könnens den Fehler, seine Balletts allzu lang auszudehnen, und seine Stoffe vielfach aus ganz unbekannten Fernen und phantastischen Völkern herzuholen. So wird





über sein heroisch-pantomimisches Ballett „*Marpesia und Argasys*“ oder „*Der Triumph der Liebe am Thermodon*“ (aufgeführt am 20. Januar 1800) berichtet, daß die verwickelte Handlung „sich nicht ganz zu den Pantomimen schickte und keiner vollständigen Versinnlichung fähig war“. Dagegen werden Darsteller und Darstellerinnen sehr gerühmt: Madame Redwen-Clauce als Königin der Amazonen, Mlle. Engel als Venus, Madame Telle als Talestris und Herr Düpancelle als Argasys. Besser fielen die Balletts in einer Oper *Tigrane* aus, die einige Wochen später gegeben wurde, in einem *Paſ de deux* excellierten als Gäste der Franzose Dusquet und die Italienerin Sommariva. Die Leichtigkeit ihres Tanzes und die Schönheit in ihren Stellungen und Bewegungen wurde lebhaft bewundert. Außer den Genannten tanzten um diese Zeit noch erstes Fach Sign. Scaleſi und Mlle. Zanini. — Von den genannten Ballettmeistern war Telle († 1846 in Berlin) ein geborener Belgier, ein Schüler des bereits erwähnten Franzosen Gardel. Die hübschesten Balletts von ihm waren „*Die Maler*“ (1818—1820 auf dem Repertoire), welches in späterer Umarbeitung (durch Taglioni) noch einmal unter dem Titel „*Liebeshandel*“ erschien, dann: „*Aschenbrödel oder das Zauberkästchen*“ (1821—1824), mit der Musik von G. A. Schneider. Auch sein „*Fest des Gutsherrn*“ und „*Die Rosenfee*“ gefielen durch Zierlichkeit der Erfindung, hielten sich aber nur während seiner Direktionsführung.

Während die Balletts von Titus („*Zögling der Natur*“ u. a. m.) nur kurze Zeit auf der Berliner

Bühne auf dem Repertoire blieben, sind die schönen choreographisch-dramatischen Schöpfungen von François Michel Hoguet (geboren 1793 zu Paris, gestorben d. 4. 1871 in Berlin) bis auf die heutige Zeit eindrucksvoll und lebendig geblieben. Ueber 50 Jahre war Hoguet Ballettmeister und Solotänzer am Berliner Königlichen Opernhause, länger als zwei Jahrzehnte hat er für dieses Institut mit niemals erlahmender Phantasie, beflügelt durch hervorragende Musiker, Tanzwerke geschaffen, die in der Originalität ihrer Stoffe und der Anmut ihrer Erfindung als Meisterwerke in ihrem Genre angesehen werden können. Man kann im Zweifel sein, ob seine Begabung als erfindender Ballettkomponist größer ist, oder die Kunst seiner Darstellung als Tänzer und Pantomimist. Charakteristisch für seine mimische Kunst ist die Anekdote, daß er in dem einaktigen militärischen Ballett „*Der Schweizerſoldat*“ (Musik von G. Schmidt, zuerst gegeben am 30. Januar 1835), — der Titelheld darin soll wegen angeblichen Verraths unschuldig füsiliert werden — so leidenschaftlich, so ausdrucksvoll und mit so eindringlicher, lebensvoller Wahrheit agierte, daß die Zuschauer zu Thränen gerührt wurden. Aus der langen Reihe von aufgeführten Werken, die er in den fünf Jahrzehnten seines Berliner Wirkens schuf, seien die folgenden hervorgehoben: „*Arlequin in Berlin*“, komisches Zauberballett in 2 Akten, Musik von E. Blum (zuerst am 12. Juli 1831). „*Der Geburtstag*“, ein einaktiges Divertissement, Musik gleichfalls von E. Blum (zuerst am 29. April 1833, es hat sich bis zum Jahre 1882 gehalten — ein gleichnamiges Ballett von

einem seiner Vorgänger, dem bereits genannten Lauchery, hat drei Akte); „Der Polterabend“, Musik von H. Schmidt (zuerst am 1. Juni 1834); der „Marquis von Carabas“ (2 Akte, Musik von demselben, zuerst am 19. Februar 1836); „Der Soldat aus Liebe“ (Musik von demselben, 2 Akte, zuerst am 4. Juni 1837); „Robert und Bertrand“, pantomimisches Ballett in 2 Akten, Musik auch von H. Schmidt, ging zuerst am 22. Januar 1841 in Scene und machte geradezu Furore; Michel Hogueu und Louis Schneider, der nachmalige Hofrat und Vorleser bei Friedrich Wilhelm IV und auch später bei Kaiser Wilhelm I, in den Rollen der beiden lustigen Bagabunden, waren von übersprudelndem Humor, den uns eine köstliche, feine Lithographie der beiden von Theodor Hofemann in ihren grotesken Kostümen noch zu bewahren scheint. Nach diesem (nach einem französischen Vorbilde geschaffenen) Ballett hat dann der prächtige Komiker und erfindungsreiche Possendichter Gustav Maeder in Dresden seine bis auf den heutigen Tag gern gesehene und immer wirksame Posse mit Gesängen und Tänzen in 4 Abteilungen geschaffen (1856), die sich die ganze Welt der Bühne erobert hat und in alle Zweige der theatralischen Kunst, in den Cirkus, in das Variété, dann wieder in das Ballett zurück u. s. w. Eingang fand. Es wäre für die zähe Lebenskraft und vielgestaltige Verwandlungsfähigkeit eines komischen Stoffes, wie dieser es ist, interessant, alle Spielarten seines Daseins auf den Brettern u. s. w. verfolgen zu können. Robert und Bertrand von Hogueu ist bis zur Mitte der achtziger Jahre über hundertmal auf der Berliner Opernbühne erschienen.

Es folgt dann von ihm das zweiaktige große pantomimische Ballett „Die Danaiden“ (Musik von H. Schmidt, zuerst am 11. Februar 1842); „Eine Tänzerin auf Reisen“, Episode mit Tanz, Musik von demselben, zuerst am 4. November 1844, hatte fast den gleichen Erfolg wie Robert und Bertrand und wird gelegentlich heute noch aufgeführt. Hogueus Hauptwerk, das sich bis in die neunziger Jahre frisch erhalten hat, war: „Aladin oder die Wunderlampe“, großes Zauberballett in 3 Akten, Musik von Gährich, zuerst am 19. Januar 1854. Die Pracht der Ausstattung und die dramatische Wirkung der scenischen Effekte, die Fülle der mitwirkenden Personen und die bekannte spannungsvolle Handlung des alten orientalischen Märchens aus „Tausend und einer Nacht“ erhöhten den Reiz und die schnelle Beliebtheit dieses Balletts. „Als Tänzer, wie als Ballettmeister gehörte Hogueu,“ schreibt der satirische Musiker Heinrich Dorn, ehemals Kapellmeister an der Berliner Königl. Oper, in seinen Erinnerungen (3, 145), „nicht nur der Schule nach, sondern man könnte sagen, auch seiner Natur nach, der alles Extravagante verhaßt war, zu der strengen Disziplin der alten großen französischen Oper in Paris. . . Hogueus Tanz, gleichviel ob sein eigener oder seines Ballettkorps, richtete sich immer streng nach der Musik; nie brauchte sich dagegen die Musik seinen Schritten und Wendungen anzufügen und unterzuordnen. Davon ausgenommen waren natürlich die schoflen Balletteinlagen, welche fast allen großen Opern oktroyiert wurden, Einlagen, nach deren ordinärster Cirkus- und Akrobatemusik, ohne künstlerisch geordneten Rhythmus

und mit fortwährend schwankendem Zeitmaß, manche Balletteusen wie angeheiterte Bachstelzen auf dem Podium hin und her torkelten. Dergleichen war für Hoguet ein Greuel — es ließ sich nur leider nichts dagegen machen.“ Trotz seiner großen Erfolge, zuletzt noch mit „Aladin“, wurde Hoguet wider seinen Willen im Jahre 1856 pensioniert, und das war der erste harte Schlag, von dem er sich nur langsam erholte, und trotzdem ihm sein Abgang von der Bühne durch glänzende Bedingungen erleichtert worden war. Da bereitete ihm das Schicksal einen zweiten tiefen Schmerz: er verlor die treue Gefährtin seines Lebens, die einst hochgefeierte berühmte Tänzerin, die schöne Emilie Vestris, seine Gattin und die Mutter dreier talentvoller Kinder. (Die Familie Vestris, eigentlich richtig Vestri geschrieben, stammt von Conti de Vestri, der Bibliothekar beim Prinzen Heinrich in Rheinsberg gewesen war. Das Schluß-s von ihrem Namen hat sie sich erst in Paris angehängt, der Name ist ursprünglich italienisch.) Ihre Schwester war Rosa Vestris, eine treffliche Solotänzerin, die später Hofrat Vork (den ersten der drei bei Kaiser Wilhelm I angestellten Vorleser) heiratete. Nach dem Tode seiner Frau fand Hoguet nirgends mehr Ruhe. Gegen den Willen seiner Söhne veräußerte er sein schönes Heim und Garten in der Zimmerstraße und wurde nur zu bald von Neue über den voreiligen Entschluß gefaßt. Als ihm dann sein Sohn Charles Hoguet, der ausgezeichnete Landschaftsmaler, in der Blüte der Jahre und auf der Höhe seines Ruhmes, durch den Tod entrisen wurde, brach das Herz des müden Greises und er starb verdüsterten Sinnes wenige

Monate nach dem Tode seines Sohnes. —

Hoguet's lange künstlerische Laufbahn griff bereits in die Epoche Friedrich Wilhelm IV über (1840—1861), dessen große Vorliebe und Reigung für das Romantische ihn auch an phantastischen Balletts viel Gefallen finden ließ. Zudem kam ihm in Paul Taglioni (mit dem der ältere Hoguet sich in einer gewissen Rivalität befand) ein origineller Balletterfinder, ein Künstler von blühender Phantasie, genialer Begabung und unendlichem Fleiß entgegen. Ein reicher Nachlaß von choreographischen Stellungen, von Ballettausarbeitungen, von gedruckten Programmbüchern zu seinen Balletts (ein Teil dieser Arbeiten war auf der Wiener Theaterausstellung 1892 zu sehen) zeugt von einem künstlerischen Lebenswerk von ungewöhnlicher Ausdehnung. Paul Taglioni, der Bruder der oben erwähnten Marie Taglioni, war in Wien am 12. Januar 1808 geboren und starb als Ballettdirektor der Kgl. Oper zu Berlin am 7. Januar 1884. Paul Taglioni war zu gleicher Zeit gewissermaßen ein Dichter des Balletts und ein Ballettgelehrter, denn es kann unentschieden bleiben, ob er in phantastischer Anmut seiner Erfindungen oder in der spürsinnigen Klugheit entlegene, aber doch wirksame Stoffe für seine choreographischen Komödien zu finden, größer war. Was wirkungsvolle Massengruppierungen, reizende Tableaux, glänzende Kostüme, neuerfundene Maschinerien und Bühnentricks anbelangt (schrieb Paul Stark erst kürzlich im „Weltspiegel“), hierin hat die Berliner Hofoper unter der Ballettdirektion Paul Taglionis geradezu bahnbrechend gewirkt. Von der Huld zweier Könige, von Friedrich Wilhelm IV und fast noch mehr

später von Kaiser Wilhelm I (1861 bis 1888) beschieden und gefördert, wurde das Berliner Ballett in dieser Epoche, etwa von 1850 bis 1885, verschwenderisch dotiert und bildete einen Hauptanziehungspunkt der Königlichen Bühne. Indem wir im Fluge die hauptsächlichsten Balletts Taglioni's erwähnen, müssen wir zuerst der Hauptstütze seiner künstlerischen Thätigkeit gedenken, seiner reizenden, anmutigen Tochter, der genialen Tänzerin Marie Taglioni. Taglioni's hauptsächlichste Balletts sind: *Thea* oder *die Blumenfee* (3 Bilder, Musik von E. Pugni, zuerst 9. November 1847), *Satanella* oder *Metarmophosen*, phantastisches Ballett in drei Akten und vier Bildern, Musik von Pugni und Hertel, zuerst am 28. April 1852. Dies Ballett brachte Taglioni in einen Konflikt mit Heinrich Heine, da dieser behauptete, der Berliner Ballettkomponist habe seine Hauptidee, einen weiblichen Teufel auf die Bühne zu bringen, seinem Heine's Tanzpoem *Doktor Faust* entnommen, in welchem eine Mephistophela mit einem Gefolge von dämonischen Balletttänzerinnen die Verführerin des gelehrten Doktors sei. Heine's Ballett (1851 deutsch und in verkürzter Gestalt französisch in der „Revue des deux Mondes“ erschienen) hatte der Dichter nach einem Auftrag von Lumley, dem Direktor von Her Majestys Theatre in London verfaßt, es ist aber weder damals noch, wie es scheint, später zur Aufführung gekommen. *Satanella* ist bis zum Jahre 1885 über 200 Male gegeben worden. Hierauf folgte *Ballanda* oder *der Raub der Proserpina*, Ballett in vier Akten (sieben Bildern), Musik von P. Hertel (zuerst 24. März 1855). Dieses Werk ist das erste, welches der reichbegabte Peter Lud-

wig Hertel, der dem Ballettschöpfer Taglioni congeniale Musiker, allein für ihn lieferte, und bildete die Grundlage einer fast 25 Jahre andauernden künstlerischen Vereinigung zweier ebenbürtiger Kräfte, die vereint die reichsten Erfolge erzielten. Hertel's Ballettmusik gehört zu dem Feinsten dieser Art, er wußte sich genau den dramatisch-choreographischen Gedanken und Erfindungen Taglioni's anzuschmiegen, sodaß jede anscheinende Verzögerung oder Beschleunigung des Tempos in der Komposition der Balletts begründet ist. — Das zweite Produkt ihrer Vereinigung hatte einen gesteigerten Erfolg. Es war das phantastische Ballett *Morgano* (in drei Akten und einem Vorspiel, zuerst am 25. Mai 1875), das sich bis Mitte der achtziger Jahre erhielt. In jeder Saison steigerten sich nun Taglioni's und Hertel's glänzende Erfolge. Eins der amüsantesten und populärsten Taglioni'schen Tanzwerke war „*Flick und Floß Abenteuer*“, komisches Zauberballett in drei Akten und sechs Bildern, Musik von P. Hertel, zuerst am 20. Septbr. 1858 und bis 1885 über 400 Male gegeben. Es war das Lieblingsballett des alten Kaisers Wilhelm, der seinem Protegé zu 400. Aufführung des Werkes sein Porträt in einem kostbaren goldenen Rahmen und mit einer freundlichen Widmung versehen schenkte, eine Reliquie, die von dem Nachlaßbesitzer noch heute mit anderen schriftlichen Reliquien des alten Kaisers pietätvoll bewahrt wird. Köstlich und höchst amüsant waren die beiden unvergleichlich wirksamen Solotänzer Charles Müller und Fris Ehrich, welche die beiden flotten Handwerksburschen in ihren tollen, phantastischen Abenteuern mit unverwüßlichem Humor darstellten. Berühmt war hierin auch das Mit-

wirken des zierlichen Ponggespanns des „Krollengels,“ des Direktor Joseph Engel, der alle Mittage von Krolls Garten mit seinen Ponys in die Stadt ins Restaurant Sieden fuhr. Eine hübsche Anekdote über dies Ballett erzählte Rudolf Gottschall. Von Leipzig kommend, wurde der Dichter (etwa 1874) in einem feinen Berliner Hause einer Dame als der Autor von „Pitt und Fox“ vorgestellt. Diese gratulierte dem Dichter des historischen Lustspiels (das damals auf der Bühne des Königl. Schauspielhauses aufgeführt wurde) zu seinem reizenden, berühmten Ballett: sie hatte den Titel des bei weitem populäreren Balletts „Flick und Flock“ herausgehört. — In abwechslungsreicher Folge erschienen dann die phantastischen Ballette „Ellinor“ oder „Träumen und Erwachen“ (drei Akte, zuerst 19. Febr. 1861 bis 1883 auf dem Repertoire), „Elektra“ oder „Die Sterne“ (drei Akte und sieben Bilder, zuerst 15. November 1862), endlich nach einer längeren Pause, die durch Wiederholungen des älteren Ballettrepertoires und kleinerer, hier nicht im Einzelnen aufzuführender Diverfissements ausgefüllt wurde, das große historische Ballett „Sardanapal“ (vier Akte und sieben Bilder, zuerst am 24. April 1865), das mit verschwenderischer Pracht ausgestattet war. Hatte man in „Ellinor“ die erste Wandeldekoration auf der Bühne bewundert, bei welcher den geblendeten Zuschauern die schönsten Punkte des Mittelmeers auf einer Seefahrt nach Neapel vorgeführt wurde, also modernes, bekanntes Land, so führte dies Ballett zu den geheimnisvollen Wundern des Orients, in das alte Assyrien. Auf dem Theaterzettel hieß es: „Zu den Dekorationen sowohl, als auch zu den Kostümen

und Requisiten sind die bei den Ausgrabungen von Ninive aufgefundenen Skulpturen, Reliefs und Ornamente, welche die Museen zu London, Paris und Berlin im Original besitzen, kopiert und benutzt worden“ — so kann man wohl dies Taglioni'sche Ballett als das erste historisch echte Ausstattungsstück in Deutschland nennen, in dem Sinne, wie später die Meininger das klassische Schauspiel und das geschichtliche Repertoire auf die Bühne gebracht haben. Eine vor dreitausend Jahren untergegangene Herrlichkeit baute sich mit Tänzerinnen, Priestern, Kriegern wieder auf; ernst und wunderbar schauten die Wandverzierungen aus; die grotesken Steingestalten, bärtige Männerköpfe auf einem Stierleib mit Greifenflügeln, über dem Portal des Sonnentempels in Stein gegraben die Wortzeichen der assyrischen Keilschrift, grellbemalte Pfeiler, vergoldete Holzschnitzereien, eine üppige Verschwendung von bunten Teppichen und Kissen, das Bild der Sonne, die charakteristischen Bogenschützen im Chor, die Faune und Bacchanten des Bacchantenzuges — all das gewährte eine reiche, wechselnde Augenweide. Das Innere des Sonnentempels, der Thron- und Bankettsaal Sardanapals, der Blick auf Ninive, das waren vortreffliche Werke auf dem Gebiete der Dekorationsmalerei, von Prof. L. Gropius geschaffen. Sehr fein berichtet Karl Frenzel über dieses in Berlin Aufsehen erregende Ballett: „Die Phantastik, die wunderbare und fremde Großartigkeit des Stoffes ergreift den Zuschauer am stärksten im ersten Akt. Der Schlusztanz im halbdunklen Saal, wo über die wild in- und durcheinander verschlungenen Gruppen bald rote und grüne, gelbe und blaue Lichter hinzuckten, ein dämonischer Zug in den

Bewegungen und in der Musik herrscht, erzeugt eine Stimmung, die annähernd etwas Sardanapalisches hat. Das könnte halb ein Gedicht von Heinrich Heine, halb eine Novelle von Edgar Poe sein. In Eigentümlichkeit ihm am nächsten steht der Zug der Bacchanten, wäre nur die Statue des großen Freudenbringers ein wenig statlicher gewesen und auf einem Triumphwagen geführt worden! Diese Vermischung des Griechischen und Assyrischen ist fein erdacht... Den Scheiterhaufen Sardanapals baut die Phantasie sich riesenhoch auf und wir wundern uns, wenn er in Wirklichkeit weitaus das Maß des Menschlichen nicht überschreitet. Doch ist das letzte Bild, erwägt man einmal, daß auch die Maschinerien des Herrn Daubner eine Schranke in ihrer Wirkung haben, prächtig und wirksam.“ Und dieser Scheiterhaufen hatte dem Meister Taglioni viel Kopfzerbrechen und Sorgen gemacht. Kaiser Wilhelm wollte das feuergefährliche Ding nicht gestatten und es bedurfte mehrfacher Abänderungen, langwieriger Proben und der wiederholten Versicherung des Autors, daß das Arrangement gefahrlos sei, ehe Sardanapals Selbstverbrennen in Scene gehen konnte. Und jedesmal, wenn sich Kaiser Wilhelm in der Folge das bis nahezu hundert Mal gegebene Ballett wieder ansah, verließ er niemals das Theater, ohne Taglioni zu fragen: „Ist auch alles in Ordnung?“ — Die weitere Reihe der Taglionischen großen Balletts wird durch folgende Titel bezeichnet: „Don Parasol“ (drei Akte und fünf Bilder, zuerst 8. Jan. 1868). Trotz der sehr hübschen Erfindung ist dieser „Don Parasol, Gouverneur einer unentdeckten Insel“ mit seinen beiden komischen Räten Papagollo und

Perruchino und dem schuftigen Ceremonienmeister Don Pasquale, der Fiorellina, die Braut des Fischers Gregorio, raubt, um sie seinem Herrn, Don Parasol, zuzuführen, nicht lange auf dem Repertoire geblieben. Bedeutenden und nachhaltigen Erfolg dagegen hatte das Zauberballett „Fantasca“ (in vier Akten und einem Vorspiel, zuerst 30. März 1869), sowie nach dem französischen Feldzuge das aktuelle Ballett „Militaria“ (vier Bilder und ein scenischer Prolog, zuerst am 27. April 1872), endlich „Madeleine“ (phantastisches Ballett in vier Akten und neun Bildern, zuerst am 13. März 1876). Ein ganzes Füllhorn von reizenden Melodien hat Hertel über die lange Reihe der choreographischen Werke Paul Taglioni (die wir nicht vollständig anführen konnten) ausgegossen und dieser hat sich darin als ein wirklicher Tanzpoet, ein überaus phantastievoller Erfinder, ein Wunder von Erfindungskraft gezeigt.

Unter den weiblichen Ballettsternen, die in dieser Zeit am Berliner Theaterhimmel gegläntzt haben, ist Marie Taglioni, die Tochter des Ballettmeisters, der glänzendste. Die anmutreiche Künstlerin hat alle reichen künstlerischen Gaben von vier Generationen geerbt, von ihren Urgroßeltern, ihrer Tante und ihrem Vater. Wie bereits kurz erwähnt, war ihr Urgroßvater Karsten, Schwedens Talma, ebenso groß als Schauspieler wie als Sänger, dessen Tochter den Sizilianer Philipp Taglioni heiratete, den ersten Tänzer am Stockholmer Theater. Ihre Mutter war die ausgezeichnete Tänzerin Amalie Galster, und ihre choreographische Ausbildung leitete ihr Vater Paul Taglioni vereint mit der Mutter. Marie Taglioni debütierte, noch nicht sechzehn Jahre alt, am 16. Februar 1849

in London im „Theater der Königin“, unter der Direktion des schon genannten Direktors Lumley in einem „Pas de la Rosière“ ihres Vaters, und sie enthielt sich mit ihrer Schönheit, ihrer Jugend und der Feinheit ihrer Kunst die Engländer, die eben noch ihre Tante Marie Taglioni, Carlotta Grisi und die Rosati bewundert hatten. Nach ihrer Rückkehr von London wurde die Kunstnovize erst in Berlin eingese-  
 segnet und debütierte am 9. November 1849 im königlichen Opern-  
 hause in dem für sie vom Vater  
 früher komponierten Ballett *Thea  
 oder die Blumenfee*. Auch in  
 ihrer Heimatstadt fand sie sogleich  
 eine geradezu enthusiastische Auf-  
 nahme und erhielt sofort ein günsti-  
 ges Engagement. Ihr Auftreten  
 in den Balletts des älteren Re-  
 pertoirs, „*Nelva oder die  
 Stumme*“ (Schauspiel von Theodor  
 Hell, worin die Titelrolle von einer  
 Tänzerin dargestellt wird, wie in  
 der „*Stummen von Portici*“), „*Der  
 Seeräuber*“, „*Der Schutz-  
 geist*“ (beide von ihrem Vater),  
 „*Die Weiberkur*“ (*Le diable  
 à quatre*, nach dem Französischen  
 von de Leuwen und Mazillier),  
 „*Das hübsche Mädchen von  
 Gent*“, von St. Georges und Al-  
 bert, Musik von Adam, „*Paul und  
 Virginie*“ (nach Gardel von Ho-  
 guet, Musik von dem schon ge-  
 nannten Böhmen Wenzel Gährich,  
 der vielfach für Hogueu tätig war),  
 „*Die Sylphide*“ (von ihrem  
 Großvater), „*Der Gott und die  
 Bajadere*“ (die Auber'sche Oper)  
 u. s. w. war eine Perlschnur von  
 künstlerischen Triumpfen für Marie  
 Taglioni, deren Kunst von Jahr  
 zu Jahr wuchs und sich verfeinerte,  
 wie sie auch ihren Vater zu immer  
 neuen und freieren, immer mehr  
 poetisch vertieften Schöpfungen be-  
 geisterte. In den genannten großen

Ballettschöpfungen ihres Vaters  
 spielte sie fast immer die erste Rolle  
 und war der erklärte Liebling des  
 Hofes und des Berliner Publikums.  
 Es ist wohl selten in der Geschichte  
 des Theaters vorgekommen, daß  
 eine Tänzerin das Wort auf der  
 Scene ergreift: Marie Taglioni  
 wurde vielfach durch minutenlangen  
 Beifall ausgezeichnet, daß sie ihre  
 mimische Leistung unterbrach und  
 mit Worten das Publikum bat, man  
 möge ihr erlauben, ihre Aufgabe  
 weiter zu lösen. Niemals haben  
 die bei den königlichen Bühnen im  
 Verzeichniß des Personals früher  
 mitaufgeführten „*Kehrfrauen*“ (jetzt  
 als „*Reinigungsfrauen*“ im Theater-  
 almanach verzeichnet), so viel zu thun  
 gehabt, wie zu jener Zeit, da in den  
 Zwischenakten eine allgemeine Feger-  
 rei des Podiums vorgenommen  
 werden mußte, um die „*duftenden  
 Kinder des Frühlings*“, auch „*Ge-  
 müthe des Ruhms*“ genannt, beiseite  
 zu schaffen und freien Boden für  
 die zierlichen Füßchen der Sylphide  
 (eine Abformung ihres Fußes be-  
 fand sich im Jahre 1892 auf der  
 Wiener Theaterausstellung) zu ge-  
 winnen. Große Triumphe feierte  
 sie auf ihren Gastspielen in Wien  
 und in Petersburg. An der Donau  
 war sie (1853) wochenlang der  
 Mittelpunkt der Gesellschaft, Johann  
 Strauß, der Walzerkönig, kompo-  
 nierte ihr zu Ehren eine Taglioni-  
 polka nach Motiven der von ihr  
 getanzten Balletts, Saphir veran-  
 staltete geistreiche Symposien zu  
 ihren Ehren, Frik Beckmann, ihr  
 Berliner Landsmann, hatte dabei  
 eine neue Scene des unsterblichen  
 Edenstehers Rante gedichtet, in  
 welcher er Mariens Erscheinen in  
 Wien in drastisch-witziger Weise  
 glorifizierte. — Vom Tage ihres  
 ersten Debüts bis zum Ende des  
 Jahres 1865 hat Marie Taglioni  
 an 1497 Abenden getanzt und hier-

bei 877 mimische Rollen und 2526 Paß getanz. Die größte Zahl der Wiederholungen fallen auf das Ballett *Satanella*, 192 Mal, dann *Thea* 108, *Ellinor* 89, *Morgano* 50 Mal u. s. w.

Ihr letzter Triumph war die „*Myrrha*“ im *Sardanapal*, in der sie nach fachmännischem Urteil selbst die olympischen Grazien um ihre Kunst, ihre Anmut und Gelenkigkeit bewundert oder beneidet hätten. Ein halbes Jahr später, im Frühjahr 1866, nahm die geniale Künstlerin Abschied von der Bühne, um den Fürsten Joseph Windischgrätz zu heiraten. Marie Taglioni blieb, nachdem sie der Bühne Valet gesagt hatte, ihrem echten Künstler-naturell treu und hatte, so lange sie lebte, eine offene Hand für bedürftige Künstler und Kunstgenossen. In Venedig bewohnte sie einige Jahre hindurch einen wundervollen Palast am Canale grande, der jedem Fremden als eine Sehenswürdigkeit der Lagunenstadt gezeigt wurde. Sie starb am 28. August 1891 auf ihrem Landsitz Mignen bei Wien.

Es erübrigt, noch einige der Namen zu nennen, die dem Berliner Ballett zu seinem Glanze verholfen haben. In älterer Zeit sind es die beiden Schwestern *Fanny* und *Therese Elßler*, die gerade von ihrem Gastspiel in Berlin aus ihren Weltruf begründet haben. Sie traten zuerst, gastierend, in dem dreiaktigen Zauberballett „*Die Fee und der Ritter*“ auf (11. Januar 1832), das sie sich selbst nach dem Original von Vestris eingerichtet und mit Musik von verschiedenen Komponisten versehen hatten. Die beiden Schwestern hatten großen Erfolg, insbesondere die jüngere, *Fanny*, bezauberte die Berliner Gesellschaft durch ihren Liebreiz, ihre kindliche Anmut und die hohe Künstlerschaft ihres Tanzes. Die Briefwechsel

jener Zeit sind voll von Superlativen der Bewunderung über die Kunst der jungen Schönen. So schreibt der alte knorrige echte Berliner Musiker Zelter an Goethe: „Das Ballett interessiert jetzt am meisten und die kleine Elßler tanzt wirklich oder dreht (sich) und springt vielmehr zum Bewundern“ und später heißt es noch begeisterter am 14. Februar 1832: „... Die gestrige Vorstellung (von Aubers Oper „*Der Gott und die Bajadere*“) geriet in allen Teilen so vollkommen, daß ich mich an der Musik wahrhaft ergötzt habe. Sie hat etwas Indisches, was anderes als man schon hatte. Geist, Neuheit, Leichtigkeit, Fluß und unser Gast Mlle Elßler (die Bajadere) tanzt nicht bloß, sie spielt so vollkommen, wie ich seit der *Vigano* (tanzte 1796 in Berlin) nichts gesehen habe. Das ganze Haus war zufrieden. Das Mädchen hat eine Fronte rings herum für tausend Augen. Die Teile ihres Gesichts sind ein Farbenklavier, mit bewunderungswürdiger Anmut gespielt. Liebreiz, Biegsamkeit, ja Herzlichkeit und Schelmerei spielen durcheinander von leiser Lust getragen. Das ließ sich alles aber heut bemerken, da eine andere junge hübsche Tänzerin, eine unsrer besten, mit ihr zu certieren hatte, um den Gott zu gewinnen, der die Liebste durch Eifersucht prüfen wollte, die dadurch in ihren Bewegungen immer weicher, züchtiger, ja wahrer wurde und unbewußt den Sieg gewann. Es will schon was sagen, die verderbte sperrbeinige Pariser Hampel-methode in sanfte Schlangenwindung des schönen Körpers umzubilden und das Auge ohne Anstoß zu erlustigen.“

Es ist bekannt, daß der über sechzigjährige Staatsmann Friedrich von Gentz in Wien sich sterblich in sie verliebte, wie er es auch war,

der ihr in Berlin durch Barnhagen von Ense die Wege ebnen ließ. Der frühere Stuttgarter Intendant Feodor von Wehl erzählt in seinen „Erinnerungen“ eine sehr hübsche Geschichte aus Fanny Elßlers späterer Berliner Zeit. Wehl besuchte den schmollenden Diplomaten Barnhagen mit der Tänzerin, und die Begegnung war lebhaft und herzlich. Bei Barnhagen befand sich noch die Haushälterin Dore, die mit Rahel (die längst tot war) ins Haus gekommen war. Diese, die Fanny Elßler ebenfalls von früher her kannte, ließ es sich nicht nehmen, die Gäste mit Schokolade zum Frühstück zu bewirten. Sie reichte sie selbst herum, und nachdem Fanny Elßler sie gekostet, fragte, wie sie ihr munde. „O, ganz vortrefflich!“ lautete die Antwort, worauf Dore freudestrahlend ausrief: „Kein Wunder, gnädige Frau! Es ist die Schokolade, die Sie vor siebenundzwanzig Jahren der Frau Geheimrat von Barnhagen selber aus Wien zum Geschenke mitgebracht haben.“ Ein lautes Gelächter war die verzlegene Antwort auf diese Enthüllung. „Dore! Dore!“ sagte Barnhagen, ihr mit dem Finger drohend, „wer wird mit schönen Frauen von so alten Zeiten sprechen!“ Fanny Elßler aber, lebenswürdig wie immer, ging mit ihrem holdseligsten Lächeln, schnell gefaßt, auf die erschrockene Dore zu, und sie umarmend und küssend, sagte sie: „Ich danke Ihnen, liebe Dore, für die treue Aufbewahrung meiner geringfügigen Gabe. Ich trinke sie heute mit Rührung und in dankbarer Erinnerung an die alten Zeiten, die meine schönsten waren und meine glücklichsten, weil sie die Freundschaft und Güte einer Frau von Barnhagen verklärte.“ Und eine Besucherin aus dem Jahre 1876, E. Schreiber, schildert die Künstlerin in folgender ansprechen-

der Weise: „Eines Tages trat Fanny bei mir ein, um ein Stündchen zu verplaudern, das sie gerade frei hatte, ehe sie einer Einladung zum Diner Folge leistete. Frau Elßler machte nicht den Eindruck einer schönen alten Frau. Auf ihrem Gesichte schien ewige Jugend im Fluge festgehalten zu sein. Dies Antlitz wies kein Fältchen auf, nur die rosig schimmernden, jedoch nicht geschminkten Wangen paßten nicht recht zu dem etwas fahl gewordenen Teint des übrigen Gesichtes. Wir waren im Hochsommer. Die Künstlerin trug leichte, hellgraue Seide, welche eng die noch immer wunderschön geformte Büste umspannte. Am herzförmigen Ausschnitt der Taille steckte eine la France-Rose. Das glatt gescheitelte Haar, noch von keinem Silberfädchen durchzogen, schlängte sich im Nacken zu einem griechischen Knoten. Lichtrosafarbene Bänder lagen nach Art der griechischen Keifen um das Haupt. Jede andere Frau in vorgerückteren Jahren würde, so gekleidet, lächerlich gewesen sein. Fanny glich einem anmutvollen, dem Rahmen entstiegenen Bilde, nichts störte die Harmonie ihrer Erscheinung. Die weißen, vornehm schlanken Hände begleiteten ihre Reden mit edlen, gemessenen Bewegungen, zuweilen sah man den wunderschön gebildeten Fuß, der, wenn die Elßler angeregt sprach, unter dem Kleide hervorschaute und mit seinen Spitzen, selbst wenn sie saß, Bewegungen machte, die mir sonst bei niemand aufgefallen sind. Die Stimme Fannys klang sehr angenehm, sie sprach ungemein natürlich, ohne alles Pathos, sie war niemals geistreich, immer klug, und nie habe ich sie spöttische Bemerkungen machen hören.“ Ein Wiener Chronist charakterisiert die Elßlers also: Fanny — Ideal der Anmut; Therese — tanzende Riesin;

Hermine (die weniger bekannt gewordenen) — interessante Schwärmerin. Rückert dichtete bekanntlich folgendes Epigramm auf sie:

„Ich kann nun ruhig schlafen  
gehen,  
Ich habe das höchste im Leben,  
Der göttlichen Fanny Deine  
gesehen  
Sich hoch bis zum Himmel er-  
heben“ . . .

Fanny Elßler, geb. am 23. Juni 1810, ging im Jahre 1851 von der Bühne ab, um nur noch einmal in Wohlthätigkeitsvorstellungen aufzutreten. Sie war selbst sehr wohlthätig und hatte regelmäßigen Zuspruch alter bedürftiger Kollegen und Kolleginnen. „Ich gab einst durch meine Füße,“ scherzte sie einmal, „jetzt müssen es die Hände thun, aber sie taugen viel weniger.“ Therese Elßler, geb. 1808, starb unter dem Namen Frau von Varinim als die morganatische Gattin des Prinzen Adalbert von Preußen, in Meran am 19. November 1878, Fanny starb in Wien am 27. November 1884, wo sie die letzten Jahre ihres Lebens zugebracht hatte.

Aus jüngerer Zeit ist Adele Granzow zu erwähnen, geb. um 1840 als Tochter des Hofballettmeisters zu Braunschweig, gestorben 7. Juni 1877 infolge einer verunglückten Operation. Sie war eine geniale Tänzerin, die ebenso gut eine große Schauspielerin geworden wäre, wenn ihr Vater sie nicht zur Ballerine ausgebildet hätte. Durch ihren herrlichen, harmonischen Wuchs war sie wie geschaffen zur dramatischen Pantomimik und im Ernst, wie im Scherz, in der Tragik wie in humoristischen Partien war sie gleich bedeutend. Ihre trauernde Esmeralda, ihre jubelnde Madeleine, ihr Humor in der Weiberkur — es waren glän-

zende künstlerische Leistungen, die allen Zeitgenossen unvergeßlich geblieben sind.

**752. Ausblicke. Schluß.** Nur Episoden aus der langen, bunten, entwicklungsreichen Geschichte des Balletts konnten in diesem engen Rahmen in mehr oder weniger ausgeführten Bildern vorgeführt werden, keine Universalhistorie der dramatischen Tanzkunst. So konnte das Ballett in Wien nur gestreift werden, wo Fanny Cerrito, das Bild der Anmut, Mimi Dupuis, die graziöse Kokette, Helene Schlanzowsky mit den stählernen Nerven, Louise Pierson, die Vertreterin der Nationaltänze, die pikante Charlotte Grisi-Perrot, die anmutig-ernste Crompté, Amalie Ferraris, die Aetherische, wirkten und eine glänzende Blüte der Tanzkunst darstellten. So kann nur im Fluge an Stuttgart erinnert werden, wo Ende des 18. Jahrhunderts unter dem ausführlicher behandelten Roverre eine große Ballettepoche aufstieg, so kann von dem gegenwärtigen Berliner Ballett nur kurz die Rede sein. In dessen Mittelpunkt steht die blonde Italienerin Antonietta dell'Era, deren ausdauernder Spikentanz seine Bewunderer findet, während ihre Mimik und Pantomimik besonders stark im Grotesken erscheint. Eine graziöse Schönheit ist Margarete Urbanska, die sich besonders im ernsten Tanz auszeichnet, gewissermaßen im sentimentalen Fach, während Friederike Kierschner, Johanna und Elfriede Pfaffenberg u. a. auch im heiteren Genre charakteristisch wirken. Leiter des Balletts ist Ballettmeister Emil Graeb, ein erfindungsreicher Künstler, und trotz so vortrefflicher Solotänzer wie Emil Burwig, Eugen Müller, Berthold Born und zahlreicher anderer, hat das Ber-

liner Ballett als dramatisch-künstlerisches Ganzes wohl zur Zeit nicht wieder die glänzende Höhe erreicht, die es in der Epoche von 1830 bis etwa 1880 einnahm.

Gestreift kann auch nur werden das Ballett auf den Berliner Privattheatern. Für die Kroll'sche Bühne (jetzt: Neues Kgl. Operntheater) hat Alwill Raeder in seiner Denkschrift „Kroll“ (1894) das Material mit Bienenfleiß zusammengetragen und geistreich verarbeitet. Für das Viktoria-theater ist namentlich ein Name bemerkenswert: Luigi Manzotti, von dem unter der Direktion von Gustav Scherenberg am 20. Oktober 1883 das allegorische Ballett „Excelsior“ (mit verbindendem witzigen und poetischen Texte von Oskar Blumenthal) unter glänzendem Erfolge in Scene ging. „Excelsior“ war zuerst an der Mailänder Scala aufgeführt worden, dann am Pariser Edentheater, wo es mit der temperamentvollen, feurigen Zucht Furore machte und sich lange auf dem Repertoire hielt. Dies Ballett bezeichnet, wie ein späteres von demselben italienischen Komponisten „Amor“ (27. April 1886) eine neue Einteilung der Bühne für die dramatische Tanzkunst. Manzotti führte seine Choristen und Choristinnen in ungemein effektvollen und überraschenden Diagonalreihen und Ser-

pentinwindungen („Der Aufmarsch der Ströme“) über die Bühne und erreichte damit ganz ungeahnte Effekte der scenischen Perspektive, welche durch die moderne Beleuchtungskunst noch erhöht wurde. Ein weiteres Ballett von Manzotti, „Sieha“, nach einem alt-skandinavischen Stoff, wurde in Paris aufgeführt, hat aber den Weg nach Deutschland nicht gefunden. Ueber eine Glanzepoche des Balletts in Kopenhagen wird im bibliographischen Teile berichtet werden.

Die moderne Zeit, in welcher die musikalische Bühne entweder von der schweren Musik Richard Wagners oder von dem öden Verismus der Neueren beherrscht wird, hat, wie es scheint, leider wenig Sinn für die schöne und edle Kunst des wirklichen Balletts. Es müßte ein Dichter und zugleich ein erfahrener Theatermann sein, der dem Ballett, wie es gewesen ist, wieder neue Wege weisen könnte. Eine Zeit aber, da das allein beliebte Variété, die Ueberbrettelei auf der ganzen Linie, die Umrisse aller Künste verwischt, eine Zeit der Künsteleien, in der das Theater immer mehr ein Versuchsfeld für dilettierende schriftstellerische Kunsthandwerker zu werden droht, ist kein günstiger Nährboden für das Ballett, das, wie jede wahre Kunst, einen ernststen Künstler erfordert.

# Geschichte der Zauberpossen

von

**Gotthilf Weisstein.**

**753. Anfänge in Wien.** In den Kinderjahren des deutschen Theaters, als die Stegreifkomödie an die Darsteller die Anforderung stellte, nicht nur Schauspieler und Dichter, nicht nur Meister des Worts, sondern auch Sänger und Tänzer zu sein, etwa im zweiten bis dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, stand die Zauberposse in hoher Blüte. Waren auch „Maschinenkomödien“ schon längere Zeit in Deutschland von reisenden Gesellschaften dargestellt worden, so wurde das in Rede stehende dramatische Genre in Wien „im kaiserl. privilegierten Theater bei dem Kärtner-Thor“ spezialisiert. Hier wirkte der berühmte Hanswurst Gottfried Prehauser, der Erbe und glückliche Nachfolger Stranitzky, Franz Anton Muth, und zu diesen kam im April 1737 Johann Joseph Felix (von) Kurz, der als Bernardon sich alsbald eine ungemeine Beliebtheit eroberte. Franz Anton Muth, als Komiker und Harlekin außerordentlich erfinderisch, war der „Compositeur“ zahlreicher, überall mit Beifall gegebener Zauberpossen, in denen seine Frau Maria Anna geb. Viertel die erste Rolle, die

Colombine, spielte. Einige Titel dieser Stücke, an denen auch der genannte Bernardon-Kurz großen Anteil hatte, waren: „Die elf kleinen Lustgeister“, „Der Buben- und Weiberkrieg“, „Bernardon im Tollhause“, „Der Feuerwedel der Venus“, „Bernardon, der falkenfutische Großmogul“ u. viele andere. Alle diese Stücke waren Stegreifkomödien, die engagierten Schauspielergaben bestimmte Typen, eine Art Skelett des Stückes war gewissermaßen nach den vorhandenen und zu benutzenden Dekorationen und Requisiten aufgeschrieben oder verabredet, und es war jedem Darsteller überlassen, aus seiner Rolle soviel zu machen, als er konnte. Man agierte mit allerlei künstlichen Maschinen, mit Feuerwerken, eingelegten böhmischen und ungarischen Liedern, mit Kinderpantomimen, Zauber- und Taschenspielerkunststücken, sogar mit lokalen Karikaturen auf Personen und Ereignisse. Die Hauptsache waren die Flugwerke, auf denen als „deus ex machina“ ein Engel oder Teufel, ein Geist oder Dämon oder irgend eine Charakterfigur erschien — wie diese Maschinen obligatorisch, so war es auch am Ende

jeden Aktes eine solenne Prügelei, der unflätige Schimpfreden vorausgingen. Ein zeitgenössischer Kritiker berichtet hierüber: „Den Vorteil der Schauspieler in Erwägung gezogen, waren diese Komödien nach den Grundsätzen alter Dekonomie verfertigt. Denn Fliegen, die Arien, eine Maulschelle wurden dem Schauspieler unter dem Namen „Nebengefälle“ besonders bezahlt. Es war also natürlich, daß ein Schauspieler sich und den Seinigen viel zu singen, viel zu fliegen gab und seine Stücke auf Maulschellen arbeitete, wovon er sich gewiß die meisten zuerteilte.“ Es hat sich aus dieser Periode ein förmlicher Tarif erhalten, von dem die nachfolgenden schmachvollen Prämien anscheinend wenig für das Ehrgefühl der Künstler sprechen:

Für jedes Auffliegen in Stücke . . . . .	1.— fl.
Für einen Sprung ins Wasser . . . . .	1.— "
Für einen dito über eine Mauer oder von einem Felsen herab . . . .	1.— "
Für jede Verkleidung (Hanswurst-Bernadon mußte sich unzählige Male umkleiden) . .	1.— "
Für Prügel . . . . .	0.34 "
Für eine Ohrfeige oder einen Fußtritt . . . .	0.34 "
Für jeden erhaltenen schwarzen oder weißen Fleck . . . . .	0.34 "
Für's Begießen . . . .	0.34 "
Jeder Duellant in den Combattements . . .	0.34 "

Natürlich sind die oben erwähnten Prügel passiv gemeint, denn das aktive Prügeln wurde nicht besonders honoriert, das Vergnügen daran, sagt Eduard Devrient, mußte als Lohn für die Mühe genommen werden.

Uebrigens haben sich merkwürdigerweise einzelne dieser Bestimmungen noch lange, zum Teil bis in unsere Zeit, sogar an ersten Theatern, erhalten. So bekamen in Wien die Darsteller des Mohrs Monostatos in der „Zauberflöte“, des Othello extra ausgesetzte Vergütungen für das Schwärzen des Gesichts und der Gliedmaßen, und so wurde — wenigstens bestimmt noch um 1884 — an einem Hoftheater „Fliegegeld“ an diejenigen Darsteller bezahlt, denen ihre Rolle vorschrieb, auf einer Flugmaschine zu erscheinen. Der Darsteller des „Oberon“ in der Oper und des „Mime“, der von Siegfried, an einem Drahtseil hängend, abgetragen wurde, erhielt jenes Extrahonorar in Höhe von 15 Mk. Jetzt wird der hängende Mime durch eine Puppe ersetzt, dagegen erhalten in den Nibelungen noch die Rheintöchter und die Sängerin des Waldvogels, die im zweiten Stockwerk in einem Korbe sitzt, auch „Fliegegeld“ — doch sind zum Glück für die Künstler die Preise gestiegen.

Sehr merkwürdig wirkt auf uns eine Quittung dieser Art aus der geschilderten alten Zeit, die uns aufbewahrt ist. Sie lautet:

Diese Woche 6 Arien gesungen . . . . .	6.— fl.
Einmal in die Luft geflogen . . . . .	1.— "
Einmal ins Wasser gesprungen . . . . .	1.— "
Einmal begossen worden	0.34 "
2 Ohrfeigen bekommen	1.08 "
1 Fußtritt . . . . .	0.34 "
worüber dankbarlichst quittiere.	

Bekanntlich hat auch Molière als Darsteller des Sganarelle in seiner Komödie Schläge bekommen, und als man ihm dies als Beschimpfung anrechnete, antwortete er: „Ich

bin es nicht, Sganarelle ist es, der sie bekömmt.“ Diese Wiener Possenspieler bezogen, ob sie flogen, ins Wasser sprangen oder geprügelt wurden, alles auf sich persönlich, und für ihre Bravour auf der Flugmaschine wie für Schläge quittierten sie „dankebarlichst“!

Von diesen Stücken hat sich naturgemäß wenig erhalten, von den meisten nur die Titel oder die mitunter gedruckten „Avertissements“ samt den eingestreuten Arien, hier und da ein mageres Scenarium. Von ernstern Stoffen wollten die Zuschauer nichts wissen, und so findet man vielfach auf den großen, langatmigen Plakaten oder Theaterprogrammen die Mitteilung, „in der ganzen Comödie seyend nur 6 seriöse Scenen“, und niemals wurden die Namen der Darsteller auf dem Zettel genannt. Es hieß nur, „Hanswurst, Finette und Scapin werden mit modester Lustbarkeit eine angenehme Veränderung machen“, und jedermann wußte, Hanswurst ist kein anderer als Prehaufen, Finette ist Frau Ruth, und den Scapin spielt Herr Ruth. Verlautete jedoch einmal rechtzeitig, daß an einem Abende Frau Ruth in der weiblichen Hauptrolle durch eine weniger beliebte und weniger amüsante Kollegin ersetzt werden solle, so forderten die einen an der Kasse kurzerhand ihr „Legegeld“ (Eintrittsgeld) zurück, während die andern sich durch Unterbrechen der stellvertretenden Darstellerin und durch allerlei Unfug gegen sie schadloß zu halten suchten.

754. Frankfurt a. Main. Nachdem das Wiener Theater in Folge des Todes Kaiser Karls VI. (Oktober 1740) geschlossen werden mußte und eine monatelange Landesträuer angeordnet war, ging die Wiener Gesellschaft auf ein Gastspiel nach Frankfurt a. M., wo

die Vorbereitungen zur Wahl des neuen Kaisers und allerlei festliche Veranstaltungen zur Krönung in Aussicht standen. Hier befand sich ein Prinzipal Wallerott, der in dem gleichen Kunst-Genre beschlagen war, wie das Wiener Ensemble. Von nicht gewöhnlicher Belesenheit, nahm er seine Stoffe und Stücke, wo er sie fand, und paßte sie durch allerlei theatralische Zuthaten von Maschinerien, Zwischenspielen, Gesang, Tanz und Feuerwerk dem Zeitgeschmack an. Er gab hier (15. April 1741) u. a. eine Komödie, die der Zettel folgendermaßen ankündigt: „Eine allhier erst componirte mit neuen Arien sowohl als verschiedenen Auszierungen des Theatri decorirte außerlesene intrigante und extraordinair lustige Piece Comique, betitelt Die verliebte Bauerin oder das Collegium verliebter Studenten“, deren Ankündigung er mit einem Avertissement begleitete, das nach Raab's vortrefflicher Bernardon-Biographie also lautete: „Heute werden zwey Hanss-Würste das Theatrum betreten und beyde mit Lustbarkeiten also aufwarten, daß ein jeder sich bemühen wird, wie er dem andern den Rang könne streitig machen. Ein zahlreiches Auditorium richtete sich heute nur zum Lachen, denn dazu wird es gewiß Gelegenheit haben, dieses versichert der Compositeur der heutigen Aktion Franz Anton Ruth.“ Aus allen Ankündigungen und Avertissements geht das Eine hervor, daß die Schauspieler Nebensache waren, daß nur die Maschinen und die komischen Figuren, Hanswurst und seine Colombine, oder seine auch anders benannte Liebste und die anderen humoristischen Typen den Mittelpunkt des Stückes bildeten, und daß die unglücklichen Darsteller der

Tyrannen und Prinzen, der Zauberer und Geister den Possenreißern bloß als Anlaß und einen Angriffspunkt für ihre Schwänke oder gar nur als Lückenbüßer dienten.

**755. Burgtheater.** Unter Maria Theresia wurde unter der Direktion des Italieners Graf Durazzo, der nicht ein Wort deutsch verstand, die Zauberkomödie auf die deutsche Bühne in der Burg, auf das kaiserliche Hofburgtheater, verpflanzt. Neben wirklichen Schauspielern von litterarischer Faktur wie Stephanie, der auch als Theaterdichter thätig war, und der Familie Jaquet zog Bernardon-Kurz in die geweihten Räume ein und mit ihm die Zauberposse, die Hanswurst- und Stegreifkomödie. In Brenner und Gottlieb waren neue Darsteller und Possenerfinder aufgetreten, welche die Gattung Hanswurst durch neue Typen variierten. Einen „Leopoldel“ hatte sich der Schauspieler Josef Carl Huber erfunden (geb. 1726, seit 1745 engagiert, starb 1760), und diese Figur trat nun in fast allen von ihm fabrizierten Stücken auf, von deren Titeln einige hier folgen mögen: Der schöne Leopoldel und Hans Wurst, der verliebte Zauberer, Der aus dem Monde gefallene Leopoldel, Der Ritter Leopoldel mit dem goldenen Harnisch oder das bezauberte Nadelbüchse, Wagner, der Zauberer, Der bezauberte Federbusch u. viele andere. Diese Zauberkomödien wurden reich mit Dekorationen, Maschinenwerk und Glittertram ausgestattet, die Musik erhielt einen breiten Raum, so daß fast burleske Singspiele daraus wurden, wie sie später mit der Zauberposse „Donauynphe und Teufelsmühle“ typisch geworden sind.

Je schwieriger die Zeitläufte wurden, je weniger kümmerte sich die gute Gesellschaft um das Theater, und dem Volke wurden bei den Kriegsnöten die Spaßmacher und Zauberscherze immer willkommener. Ein neuer Autor trat in Wien um die Zeit des siebenjährigen Krieges auf, Philipp Hafner (geb. 1731, starb 1764), ein humoristischer Kopf, von dessen vor trefflichen Einfällen nach ihm noch eine ganze Generation von Theaterdichtern gelebt hat. Von seinen neuen Komödien und Zauberpossen seien die folgenden genannt: Ein neues Zauberlustspiel, betitelt: Megära, die fürchterliche Hexe, oder das bezauberte Schloß des Herrn von Einhorn (1764), hierzu ein zweiter Teil: Die in eine dauernde Freundschaft sich verwandelnde Rache, ferner: Neue Bourlesque, betitelt: Etwas zum Lachen im Fasching oder Burlins und Hanswursts seltsame Carnevals-Zufälle (1771), endlich sein berühmtestes, das jedoch bei seinen Lebzeiten nicht zur Auf führung gelangte: Eva Kathel und Schnudi, ein lustiges Trauerspiel von zwei Aufzügen, aufgeführt 1765.

Mit dem allmählichen Verschwinden der Kurz-Bernardonschen Stegreifkomödien kamen auch die Maschinentkomödien und Zauberpossen außer Kredit, und trotz der fast unübersehbaren Fruchtbarkeit des Genannten — nur die Titel seiner Stücke füllen in Goedekes Grundriß sechs enggedruckte Großoktav-Seiten — sank sein Lebenswerk bald ins Vergessen. Nach einem knappen Jahrzehnt aber erstand es in einer andern Form aufs neue. Aus der Zauberposse wurde die Zauberoper. Hatte in den Ma-

schinkenkomödien das zauberhafte Element einen breiten Raum eingenommen, indem Hanswurst als Begleiter eines Helden gräßliche Abenteuer unter wilden Völkern oder im Reiche eines Zauberers erlebte, so setzte sich immer weiter in der nun beginnenden Oper das erotische, speziell das orientalische Kostüm fest. In der Zauberoper erringt ein idealer Held mit Hilfe mächtiger Geister seine von Zauberern gefangen gehaltene Geliebte, hier spielen Verwandlungen, Zauberkunststücke aller Art die wichtigste Rolle. Der poetische Gipfelpunkt dieses neuen Genres ist die „Zauberflöte“ von Emanuel Schikaneder mit der Musik von Mozart, deren Text zum Teil nach Wielands Feen- und Geistermärchen-Sammlung Dschinnistan (1786—89, 3 Bde) bearbeitet ist. In der neuen umfassenden und inhaltreichen Schikaneder-Biographie von Dr. Egon von Komorzynski ist die seltsame Textgeschichte der „Zauberflöte“, an welcher auch der Schauspieler Giesecke Anteil hat, genau nach den Quellen dargestellt.

756. Die Zauberposse in der deutschen Romantik. Waren es in der Mitte des 18. Jahrhunderts, bis gegen 1780, nur Schauspieler, fingerfertige Theaterpraktiker und meistens unlitterarische Talente, die sich für das aktuelle Theater mit der Komposition von Zauberpossen beschäftigten, so tritt mit dem Ende des Jahrhunderts eine Wendung herein. Jetzt sind es die Vertreter der romantischen Richtung in der Litteratur, die auf das Theater die Ludwig Tiecksche Devise anwenden:

Mondbeglänzte Zaubernacht,  
Die den Sinn gefangen hält,  
Wundervolle Märchenwelt,  
Steig' auf in der alten Pracht.

Und vor allen anderen ist es Ludwig Tieck (1773—1853) selbst, ein geborener Berliner, der eine Reihe von Volksmärchen, wohl ohne zunächst direkt an die lebende Bühne zu denken, dramatisiert hat.

Ritter Blaubart, ein Ammenmärchen in vier Akten, 1797 erschienen, wird mit folgendem die ganze Märchen- und Zaubervelt wunderbar charakterisierenden Prolog eröffnet:

Der Zauberstab des Dichters  
schließt uns oft  
Die fernsten wundervollsten Wel-  
ten auf,  
Und trunken kehrt der Blick aus  
Sonnenschein  
Aus fremden Blumen, schönges-  
formten Bäumen,  
Und Kriegen, Schlachten zu uns  
selbst zurück.  
Doch fern ab, heimlich im Ge-  
büsch versteckt  
Liegt eine alte Grotte, lange nicht  
Geöffnet, kaum ist noch die Thür  
zu kennen,  
So dick von Ephen alles über-  
wachsen,  
Und wilde Reben hängen rot  
herüber,  
Und drinnen hört man seltsam  
leise Töne,  
Die manchmal toben und dann  
musikalisch  
Verhallen, wie gefangne Tiere  
winseln. —  
Es ist der Kindheit zauberreiche  
Grotte,  
In der der Schreck und liebe  
Albernheit  
Verschlungen sitzen, dem der  
näher tritt  
Ein altes Lied im leisen Tone  
summen.  
Bergönnt dem Dichter diese Thür  
zu öffnen,  
Hört gerne zu dem lispelnden  
Gesang





Der sich in wilden dunkeln Blumen  
wiegt;  
Seht, wie mit Steinen und mit  
Muschelwerk  
Die Wand ein eigensinniger Fleiß  
geputzt,  
Wie Schatten auf- und abwärts  
schweben, laßt  
Durch Traumgestalten euch er-  
gözen, stört  
Mit hartem Ernste nicht die  
Gaukelnden.

In diesem süß wie ein Forellen-  
bach murmelnden Prolog sind mit  
feiner Hand alle die Elemente zu-  
sammengefaßt, aus welchen die  
ideale Zauberposse besteht, und in  
diesem Märchen hat Tieck auch  
meistens die ironische Stimmung  
ausgeschaltet und den echten Ton  
festgehalten.

Es dauerte vier Jahrzehnte, bis sich  
ein kongenialer Theaterpraktiker fand,  
dies „Ammenmärchen“ auf die Bühne  
zu bringen, es war Karl Immermann,  
der es auf seiner Musterbühne in  
Düsseldorf am 3. Mai 1835 zur  
Aufführung brachte. Er berichtet  
darüber selbst an Tieck am Tage  
darauf: „ . . . Das erfreulichste  
war mir, daß das Stück sich wirklich,  
wie ich beständig geglaubt habe, als  
völlig dramatisch-theatralisch be-  
währt hat. Die sonderbaren Masken-  
figuren der ersten Scene beschäf-  
tigen und fesseln, und bringen bei  
dem überhaupt für Poesie Empfäng-  
lichen sogleich die gehörige Stim-  
mung hervor. Nach und nach tritt  
der Ernst heran, die Spannung  
steigert sich, und wächst bis gegen  
Ende zum tragischen Affekt, auf  
welchem Gipfel sich das Werk wie-  
der durch Scherz gelinde beruhigt.  
Kurz, es find in diesem freien Ge-  
bilde der Phantasie zugleich alle  
Requisiten des materiellen Theaters  
vorhanden. Das wußte ich längst  
von diesem, wie von manchem an-

deren Ihrer und anderer Werke,  
allein es ist doch erfreulich, dieses  
isolierte Wissen nun auch durch die  
Praxis bewährt zu sehen. Mein  
Glaube steht fester als je, daß unsere  
Bühne nicht verarmt ist, vielmehr  
auf der Stelle reich dastehen würde,  
wenn wir uns nur entschließen  
könnten, die unbenutzten Schätze,  
welche wir besitzen, hinauf zu för-  
dern . . . man kann dreist behaup-  
ten, daß der Sinn und Humor  
keiner einzigen Scene verloren ge-  
gangen ist. Eine im Gebäude ver-  
irrte Raze erschien, munter hin-  
und herspringend, in manchen  
Scenen auf der Bühne, als wollte  
sie an der Handlung teilnehmen.  
Wenn man Ihrer Neigung zu diesen  
Tieren sich erinnert, so hat das  
wirklich etwas Mystisches. Dieser  
ungestiefelte Rater störte übrigens  
nicht, da er nur in lustigen Scenen  
kam und sogleich zu einigen Lazzi  
verbraucht wurde. Mehrere Zu-  
schauer haben wirklich geglaubt, die  
Raze gehöre zum Stück.“ Auch  
Christian Dietrich Gräbe, der  
selbst Zaubermärchen und Zauber-  
possen hinterlassen, war von dieser  
Vorstellung begeistert. August Wil-  
helm Schlegel urtheilte über diese  
Dramatisierung des altberühmten  
Märchens vom „Barbe-Bleue“, noch  
ehe er den später mit ihm eng be-  
freundeten Verfasser kannte, daß  
hier „ein dichtender Dichter es ge-  
wagt hat, den unscheinbaren Stoff  
zu einer ausführlichen dramatischen  
Darstellung zu entfalten. Er hat  
dabei, um dem lustigen Nichts eine  
örtliche Wohnung und einen Namen  
zu geben, die Scene nach Deutsch-  
land versetzt, und das deutsche  
Ritterkostüm gewählt.“

Ganz anders läßt sich die in  
Immermanns Brief bereits ange-  
deutete zweite Zauberkomödie an.  
„Der gestiefelte Rater, ein  
Kindermärchen in 3 Akten

mit einem Zwischenspiele, einem Prologe und einem Epiloge“, gleichfalls 1797 und wie der Blaubart unter dem Pseudonym Peter Leberecht erschienen. Es ist im wesentlichen eine dramatische Satire gegen Jffland und die Lobredner seiner etwas nüchternen Dramatik, sowie gegen die reklamehaften Ausdeuter seiner schauspielerischen Darstellungsweise. Bereits Schlegel war in Zweifel, in welche Gattung er dieses merkwürdige dramatische Spiel einreihen sollte. Denn es rollt sich nicht allein auf dem Hintergrunde der „mondbeglänzten Zaubernacht“ ab, sondern ist erfüllt mit der von den Poeten dieser Zeit besonders gepflegten und bei ihnen beliebten „romantischen Ironie“, die vielfach parodierend und reflektierend über dem Märchenstoffe steht, und das dramatische Gefüge soweit auflöst, daß das Publikum als mitspielend eingeführt wird, daß die Zwischenspiele von den Zuschauern ausgeführt werden, die über das Stück und die Darsteller debattieren, mit dem auftretenden Hanswurst sich unterhalten, den erscheinenden Dichter verhöhnen oder ihm zujubeln. —

Tiedt hat noch eine ganze Reihe derartiger Komödien geschrieben, ohne daß sich jedesmal ein Immermann gefunden hätte, sie aufzuführen. Es sind dies: „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack“ gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers. Ein Spiel in 6 Aufzügen, 1799, ferner „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald,“ ein musikalisches Märchen in vier Aufzügen, 1800, welches mehr in den Bereich der Oper fällt; ein litterarisch-satirisches Possenspiel ist: „Die verkehrte Welt“, welche Tiedt

ironisch „ein historisches Schauspiel in fünf Akten“ nennt. Mehr zum lebendigen Theater kehrte der Dichter zurück in der romantischen Tragödie „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens“ (1800), in welchem Wolf und Hund, Nachtigall und Ruckuck sprechend oder singend auftreten und welches von Feodor Wehl bühnenmäßig eingerichtet, als Weihnachtskinderkomödie noch heute große und kleine Kinder einen Winterabend hindurch von der Bühne herab zu ergötzen vermag. —

Hier ist auch des schon genannten Christian Dietrich Grabbe (1801—1836) dramatisches Märchen *Aschenbrödel* zu erwähnen, das den alten, bekannten Stoff zwar in allerlei Zerrbilder zerlegt, aber manchen feinen poetischen und witzigen Einfall bietet. So z. B. die Verwandlung von Ratte und Rake in Rutscher und Zose durch die Feenkönigin:

„Doch müssen wir bei all' den  
Feengaben  
Zur Freude auch den Scherz noch  
haben.“

Der Rutscher fehlt — 'ne Ratte  
naget dort —

„Ratte sei Rutsche,  
Fahre du wild,  
Wild, wie du bist!“

Die Zose fehlt — ei will die  
Rak' da fort?

„Rake ward Zose,  
Sanft und doch beißig,  
Rakennatur!“

Und nun folgt ein überaus lustigen Nebekampf zwischen den verwandelten Tieren, in denen ihre wahre Natur, und ihre eingeborene Feindschaft gegeneinander sehr fein zum Ausdruck gelangt. —

**757. Die Glanzzeit der Zauberposse: Ferdinand Raimund.** Eine glänzende Periode erlebte die Zauberposse unter der Herrschaft Ferdinand Raimunds (geb. in Wien 1. Juni 1790, † 5. Sept. 1836) am Leopoldstädter Theater in Wien. Raimund, ein Schauspieler von Talent und Innigkeit, mit einer, wenn auch nicht großen, aber besonders wirksamen Singstimme begabt, hatte bereits im Fache älterer komischer Rollen eine große Beliebtheit erlangt, auch gelegentlich, bei eigenen und anderen Schauspielerbenefizen sich kleine, komisch-rührende Couplets und Liedervorträge zurechtgemacht, bis ihn ein halber Zufall dazu führte, sich selbst als Dichter einer Komödie zu versuchen. Bei seinem Benefiz im Jahre 1823 fehlte ihm ein zusagendes Stück, so schrieb er (nach dem Märchen „Tutu“ von Langbein) die zweiaktige Zauberposse mit Gesang „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ (zuerst aufgeführt auf dem „Theater in der Leopoldstadt“, am 18. Dezember 1823). Die Fee Rosalinde ist durch alte Sagenen gezwungen, alle hundert Jahre einmal drei Zaubergaben einem armen Sterblichen zu verleihen. Sie überläßt es dem Zufalle, wer diesmal der Glückliche sein soll: es soll der sein, der in dem Augenblicke des Spruches bei den Ruinen im Palmenthale weilt, es ist, wie sogleich im Lexikon der Menschheit nachgeschlagen wird, der zu Grunde gegangene Barometermacher Bartholomäus Quecksilber (von Raimund dargestellt), ein verliebter lustiger Bursche, der die drei Zaubergaben erhalten soll. Sie künden sich selbst durch Fragen an: Wer will auf mir blasen? Wer will mich tragen? Wer will mich schwingen? Es ist ein silbernes Waldhorn, dessen Ton siegreiche Heere herbei-

zaubert, eine schwarze Schärpe, mit der man sich, wohin man will, versehen kann, und ein goldener Zauberstab, der alles in Gold verwandelt. Die überspannte Prinzessin Zoraide weiß ihm alle drei Zaubergaben listig abzunehmen, nachdem er bereits allerlei Wunderthaten mit ihnen verrichtet hat. Er prellt sie aber doch mit Hilfe der List ihrer Kammerzose Linda, nachdem er ihr eine häßliche lange Nase angezaubert hat, mit der er sie sitzen läßt. Das Zauberspiel mit seiner einfachen, geschlossenen Handlung sprudelt von Humor und Lustigkeit, von zeitgenössischen scherzhaft-satirischen Ausfällen und hatte sogleich bei den Wienern einen starken und bedeutungsvollen Erfolg. Eine Reihe von lustigen Schelmenstreichen und maschinellen Künsten vereinigte sich mit der Originalität der vorgeführten Figuren in dieser Komödie, um dem Theaterpublikum die Empfindung beizubringen, hier ist ganz neuer Wein in die alten Schläuche gegossen worden, hier steht man einem ursprünglichen, sprudelnden Talent gegenüber. Auch alle die Verwandlungen, die ganze Zauber- maschinerie hatte der sichere Theaterpraktiker Raimund in richtiger Verteilung und in ansprechender Weise angewendet. „Die Ruinen verwandeln sich in ein hellrotes Wolkenzelt, mit weißen Rosen geschmückt,“ dann dies wieder in die Ruinen. Die Thür verwandelt sich bei dem Berühren mit dem Zauberstabe in Gold, die Säulen in Silber. Beim Erklingen von Quecksilbers Zauberhorn, nachdem ihm Zoraide den Stab entrißen hat, kommt eine Schar von idealen Soldaten schnell aufmarschiert, die Leibgarde bildet sich von Zwergen, die sich um Quecksilber reihen. Sie legen die Leitern an den Palast des Tutu, Zoraides schläfrigen Vaters, und stürmen

hinauf. Die Zwerge bringen einen großen Mauerbrecher und stoßen damit das goldene Thor ein. In der Luft erscheinen zwei Kanonen in Wolken, bei denen sich je ein Genius als Kanonier befindet. Die Zwerge, einer auf Quecksilbers Arm, einer an seiner Hand, verteidigen ihn gegen die aus dem Palast stürmenden Insulaner. Das Gefecht wird auf der Bühne allgemein, der Palast steht in Flammen, Tutu und Zoraide werden von Quecksilbers Scharen herausgebracht. Lidi, die erste Nymphe der gebietenden Fee, erscheint in einem Wolkenzelt als Kriegerin gekleidet, von vier Genien umgeben, welche kleine Fahnen schwingen, die Genien tragen auf dem Haupte Helme, wovon jeder einen transparenten Buchstaben enthält, die zusammen das Wort „Sieg“ bilden. — Quecksilber kommt in einer anderen Scene auf einem großen Hahn reitend, zum Fenster hereingeflogen. Wie der Hahn im Gemach ist, steigt Quecksilber ab, und der Hahn fliegt wieder zum entgegengesetzten Fenster hinaus und kräht. — Sehr hübsch bemerkt ein Kritiker hierzu: Diese Spiele des Maschinenwesens gehören in das kindliche Märchen als dessen sinnliche Bervollständigung, und hier in dieser Erstlingsarbeit Raimunds sind sie durch die märchenhafte Fabel selbst gegeben. Wozu Zauberdinge, wenn ihre Wirkungen nicht sichtbar werden und warum keine Zauberdinge, wenn sie ein so heiteres phantastisches Ganzes zuwege bringen, wie hier? Es ist bezeichnend und verständlich, daß das Wiener Publikum die reinste Freude an dem Stück hatte und sich lange nicht satt daran sehen konnte.

Nun wuchsen dem Dichter Raimund die Schwingen, der sich vom Erfolge gekrönt, vom Beifall seiner Landsleute und seiner Kollegen, die,

wie z. B. Korntheuer, selbst Freude an der Darstellung und an dem Stücke hatten, getragen sah.

Sein nächstes Stück in dem durchaus als neu empfundenen Genre, ist bereits bedeutend tiefer. Es betitelt sich „Der Diamant des Geisterkönigs“, Zauberspiel in 2 Aufzügen und erschien zuerst an der gleichen theatralischen Stätte, wie das vorige, am 17. Dezember 1824. Der Sinn dieses anmutigen und phantastischen Märchenspiels ist, daß ein liebendes und geliebtes Weib der edelste Diamant ist, den ein Mensch besitzen kann. Scherz und Humor, sowie gemütvoller Ernst und tiefe Empfindung sind in diesen flotten Scenen, in denen wiederum die Zaubermaschinen am richtigen Orte wirksam wird, innig verquickt und zwar in so glänzendem Rahmen, daß die litterarische Welt auf das neue Genre in Wien aufmerksam wurde, dessen Leopoldstädter Theater nur als die Stätte trivialer Späße bekannt und wenig geschätzt war. Witzworte und Liederzeilen hieraus wurden bald auch in Norddeutschland populär und die Vertiefung der Geisterwelt gewissermaßen zu einer höher organisierten Menschenwelt verdrängte die läppische Gespensterspielerei früherer Zeiten. Das Volk fühlte, daß hier ein wirklicher Dichter zu den Seinigen spricht und daß er ihnen in Ernst und Güte, in ironischer Satire und treffendem Witz einen redenden Spiegel vorhielt. Dazu kam Raimunds Spiel. Ein Chronist berichtet über die Vorstellung: „Was für einen natürlichen und herzengewarmen Florian Waschblau (den Diener eines Geistes) gab Raimund! Da ist nicht eine Nuance, von der man tadelnd sagen könnte, daß sie übertrieben sei; kein wichtiger Lokal-einfall, den man sittenlos oder frivol nennen möchte. Raimund-Florian

und Therese Kroneß (Mariandl),  
welch eine Harmonie zwischen beiden,  
der ewig wahren Natur abgelauſcht;  
und dennoch — eß iſt wahrhaft  
ärgerlich, — erkannten die mit Taub-  
und Blindheit Geſchlagenen nicht,  
waß ſie von dieſem Künſtlerpaar  
empfangen . . . Dem Poeten Rai-  
mund werden die Herzen der Wiener  
nachſchlagen.“ —

Nestroy hat in dem Genre, welcheß  
er im „Lumpacivagabundus“ be-  
treten hat, niemals wieder die gleiche  
dramatiſche und künſtleriſche Kraft ge-  
zeigt, ſeine zahlreichen Wiener Lokal-  
poſſen und Schwänke fallen aus dem  
Rahmen dieſer Darſtellungen heraus.

758. **Karl Meiße** (geb. 30. Juni  
1775 zu Laibach, geſt. 7. Oktober  
1853 in Wien) hat gleichfalls neben  
vielen öſterreichiſchen Lokalſtücken  
einige Zauberſtücke, daneben mehr-  
ſach mythologiſche Karikaturen, Pa-  
rodien von gerade gegebenen Tra-  
gödien u. ſ. w. geſchrieben, in denen  
meiſtens der Spaßmacher die Haupt-  
perſon iſt. „Halb Fiſch, halb  
Menſch,“ Zauberſpiel wurde bei  
ſeiner Erſtaufführung im Leopold-  
ſtädter Theater am 5. Novbr. 1818  
zum Benefiz von Raimund gegeben,  
daß alberne Nachwerk (an dem der  
bereits genannte Gleich Anteil hatte)  
gefiel jedoch nicht. Ein Stück von  
Meiße wurde ſehr populär: Die  
Poſſe „Daß Geſpenſt auf der  
Baſtei“ (zuerſt am 2. Oktober 1819  
auf dem Leopoldſtädtiſchen Theater),  
eß erhielt Fortſetzungen, wurde pa-  
rodiert und gelangte auch nach Berlin  
an daß Königſtädtiſche Theater. Seine  
anderen Zaubermärchen mit Geſang  
und Tanz „Arſenius der Wei-  
berſeind“, „Arſena die Män-  
nerſeindin“, „Die Wiener in  
Bagdad“, „Der Schutzgeiſt  
guter Frauen“, „Haß und Liebe  
oder Arſenius und Arſena“,  
„Daß grüne Männchen“ haben  
ſich alle nicht lange gehalten.

759. **Adolph Bäuerle** (geb.  
9. April 1786 in Wien, geſt. 19. Sep-  
tember 1859 in Baſel), der Erfinder  
der komiſchen Figur Staberl, hat  
eine lange Reihe von Zauberſpielen  
geſchrieben, von denen viele jedoch  
ungedruckt blieben. Genannt ſeien  
„Tiſchlein decke dich“, „Lin-  
dane oder die Fee und der  
Haarbeutelabſchneider“ (Pa-  
rodie), „Die Zauberſchminke  
oder daß Land der Erfin-  
dungen“, beſonders gefiel ſeiner  
Zeit aber die dreiaktige Volks- und  
Zauberoper „Mline oder Wien  
in einem andern Welttheile“  
durch die eingestreuten Lieder, von  
denen noch heute manches populär  
geblieben iſt. Hier kommt zuerſt  
daß Wort vor „(Eß giebt) ja nur  
ein' Kaiſerſtadt, ja nur ein  
Wien“, hieraus ſtammt daß ſcherz-  
hafte Frageſpiel „War's viel-  
leicht um einß, war's vielleicht  
um zwei?“ u. ſ. w.

760. **Verſchiedene Wiener Nach-  
ahmer.** Wenigſtens erwähnt mag  
werden, daß der bereits genannte  
Direktor deß Carl-Theaterß Carl  
von Bernbrunn eine Lokal-  
Zauberpoſſe „Der Geiſt im Hof-  
garten“ geſchrieben hat, daß auch  
die ſchaufpieleriſche Partnerin von  
Raimund, Therese Kroneß, ſich  
in dieſem Fach verſucht hat in dem  
Zauberſpiel „Sylphide daß See-  
fräulein“, welcheß zuerſt im  
Leopoldſtädter Theater am 6. Februar  
1828 in Scene ging und von da  
auf zahlreiche norddeutſche Bühnen  
gelangte. Eine echt Wieneriſche  
Produktion iſt endlich daß komiſche  
Zauberſpiel „Stuß, Mond und  
Pagat“ von Franz Roſenau,  
welcheß die populären Kartenbil-  
der deß Tarockſpiels auf die Scene  
brachte (27. Januar 1820 im  
Joſephſtädtiſchen Theater).

761. **Die Zauberpoſſe in Nord-  
deutſchland um 1850.** In dem

Austausch der dramatischen Erzeugnisse zwischen dem Süden und dem Norden, eine Geschichte des literarischen Ex- und Importes, die noch nicht geschrieben ist, stehen die Wechselbeziehungen zwischen Wien mit seiner gesamten österreichischen Volksdramatik und den norddeutschen Bühnen an erster Stelle. Dieser Austausch der dramatischen Waren, dieses Hin und Her bezieht sich jedoch nicht nur auf original-wiener und original-österreichische Erzeugnisse, sondern auch auf Bearbeitung fremder Stoffe, auf die Lokalisierung ausländischer Stücke. Andererseits kommt es vielfach vor, daß derselbe französische, englische, italienische Stoff einen Bearbeiter in Wien und einen zweiten in Berlin findet und daß beide Verdeutschungen friedlich nebeneinander Geltung finden. Von den bisher behandelten österreichischen Zauberspielen haben, wie bereits im einzelnen bemerkt, nur die Spigen, namentlich Raimund, Eingang, dauernden Eingang im nördlichen Deutschland gefunden. Die in der Folge zu besprechenden Autoren, die sämtlich zugleich Schauspieler waren, haben wohl ausnahmslos ihren Weg auf österreichische Bühnen gefunden. Dem uns gestatteten Rahmen entsprechend, können wir nur die drei hervorragenden Dichter dieser Zeit als besonders typisch kritisch behandeln. — Nach der großen und glänzenden Periode, die dies Genre soeben in Wien erlebt hatte, nach den Meistern, deren Werke bis jetzt lebendig sind und mit den Kleineren und Nachzüglern, deren Stücke noch etwa bis zum Jahre 1848 gegeben worden, verschwindet die Zauberposse für einige Zeit von der Bühne, um dann als Feeerie eine Wiederaufstehung zu feiern. Aber der Geist des Genres war dahin, nur die äußere Form war geblieben: die Tricks des Ma-

schinisten, die glänzende Ausstattung der deutschen und französischen Feerien konnte über ihren schalen und geistlosen Inhalt nur kurze Zeit hinwegtäuschen. Bis in die siebziger und achtziger Jahre hinein hat diese Art der Zauberposse Geltung behalten, um in den letzten Jahrzehnten ganz zu verschwinden.

**762. Karl August Görner** (geb. zu Berlin 29. Januar 1806, gest. zu Hamburg 9. April 1884) war ein ebenso ausgezeichnete Schauspieler im Charakterfach wie ein erfindungsreicher Bühnendichter. Zahlreiche Zauber- und Märchen-spiele sind (außer seinen Lustspielen) seiner zugleich dichterischen wie theaterpraktischen Feder entfloßen, er verstand es, die alten hübschen kindlichen Märchen- und Sagenstoffe dramatisch zu beleben, interessante Bühnenbilder zu schaffen und ebenso in dem von ihm neubegründeten Genre der Kinderkomödien, wie auch in seinen Zauberpossen, nicht etwa nur für Kinder theatralisch zu schreiben. „*Aschenbrödel*“, „*Sneewittchen*“, „*Frau Holle*“, „*Rattenfänger von Hameln*“ und viele andere sind seit Jahren auf dem deutschen Repertoire und werden immer wieder gern gegeben. Die Hochblüte von Görners dramatischer Kunst in Zauberspielen liegt wohl in den beiden folgenden: „*Alles durch den Magnetismus oder der hellsehende Gemeinderat*“, Posse mit Gesang und Tanz und etwas Zauberei in 3 Aufzügen, Musik von Stiegmann. Diese köstliche Satire auf den Somnambulismus und den Geisterglauben mit ihren überaus witzigen Couplets und komischen Aufzügen wendet sich zum Teil gegen den Zaubersputz, zeigt aber auf diesem Gebiet selbst so viel Erfindungs- und Gestaltungskraft, daß sie zu dem besprochenen Genre gerechnet

werden muß. Freier und phantastischer, noch erfindungsreicher und origineller ist Prinz Honigschnabel, Zaubermärchen mit Gesang und Tanz in 3 Abteilungen und 7 Bildern, Musik von Th. Hauptner. Die Geschichte des fabelhaften Fürsten Brummbumm, seiner Gemahlin und seines Tochterleins, Prinzess Mieschen, die im Krollschon Theater in Berlin zuerst am 11. Dezember 1856 aufgeführt worden ist, hat Görner zwar im Verein mit E. Löffler nach einer französischen Idee geschrieben, sie zeigt aber in allen Teilen die genaue Fäktur Görnerschen sprudelnden, burlesken Humors. Sehr lustig ist die Idee, daß der fabelhafte Fürst seine ganze Umgebung, seine Räte, seine Soldaten, schließlich seine Frau und Tochter zum Teufel wünscht, daß der Teufel ihm immer gehorcht und daß Brummbumm schließlich fast allein in seinem Reiche bleibt, bis der Zauberprinz Honigschnabel die Reise nach der Hölle antritt und nach allerlei Abenteuern mit Räubern und Erscheinungen den Teufel um die bereits gefangenen Seelen prellt. Der Akt in der Hölle, in der es keine Strafen, sondern nur Lustigkeit und Amusement giebt, ist mit besonders witzigen Einfällen verbrämt, von denen ein ganzer Sprühregen über die ganze Komödie mit vielem Humor verteilt ist.

**763. Gustav Raeder** (geb. 22. April 1804 zu Breslau, gest. 16. Juli 1868 zu Teplitz). Aus einer alten Schauspielerfamilie stammend, die ihren Stammbaum bis zu der großen Sophie Friederike Seyler, geb. Sparmann zurückführen kann, stellt Gustav Raeder in der Mischung von Humor und Gemüt, von empfindungsreichem Ernst und witziger Komik einen speziell norddeutschen Typus dessen dar, was uns bei dem Wiener Raimund so sympathisch be-

rührt. Keine Schärfe, keine Frivolität kommt in seinen zahlreichen Zauberkomödien vor, seine satirischen Einfälle, sein witziger Spott bleibt immer liebenswürdig und wirkt niemals verlegend. Raeder war Komiker am Dresdener Hoftheater und dort hat die lange Reihe seiner feinen Zauberspiele das Licht der Rampen zuerst erblickt. Sein Erstlingswerk „Der Weltumsegler wider Willen“ zeigt ihn noch tastend in dem neuen Genre, doch ist bereits ein phantastisch-großer Zug in dieser Posse, wie ihn neuerdings Jules Verne in seinen erfindungsreichen Komödien gezeigt hat. Tiefer und geistreicher zeigt sich „Der artesische Brunnen“, Zauberposse in 3 Abteilungen und 4 Aufzügen mit Gesängen und Tänzen (zuerst 1845), in welchem der Kabylenfürst Abdel Kader, der seit den dreißiger Jahren in stetem Kriege mit Frankreich lebte, bis er sich im Dezember 1844 dem Sieger ergab, scenisch vorgeführt wird. Aus dem Boden brennender Aktualität also ist dem Dichter dieses anmutige Werk erwachsen, in welchem dem Humor ein breiter Spielraum eingeräumt wird. Die Szenen der Berggeister und Gnomen mit ihrem Beherrscher Alfreduros und dem lustigen Erdgeist Schalk, die im Innern eines Bergwerks unter gigantisch-mythischen Felsbildungen von Silber und Gold hausen, sind von poetischem Schwung erfüllt. — Es folgten 1847: „Die verwunschene Prinzessin“, „Graf Buxskin“, 1847: „Die olympischen Flüchtlinge“ u. s. w. 1854: „Signor Pescatore“, 1855: „Aladin“ oder „Die Wunderlampe“, Zaubermärchen mit Gesängen, das nach dem gleichnamigen Märchen aus „Tausend und eine Nacht“ gearbeitet ist. Sehr hübsch ist die

Anlehnung an Goethes Faust in der ersten Scene, in welcher der ägyptische Zauberer Tartaruga in seinem Laboratorium mit Globussen, alchymistischen Gefäßen und Retorten, in einen Folianten vertieft, vorgeführt wird.

Habe nun, ach, die Zauberei,  
Die Alchymie und die Hieroglyphen  
Und auch die Phantasmagorei  
Studiert bis in die tiefsten Tiefen.  
Da steh' ich nun, ich armer Tropf,  
Als hätt' ein Brett ich vor dem Kopf;  
Habe weder Gut noch Geld erreicht,  
Und sehe wohl, 's ist nicht so leicht!  
Es ist ein wahres Hundeleben!  
Drum will dem Bösen ich mich ergeben,  
Ob mir durch dessen Kraft und Mund  
Nicht manch' Geheimniß würde kund.  
In den Folianten steht's geschrieben  
Was mir bis jetzt ein Rätsel war,  
Und was verborgen ist geblieben  
Von hundert bis zu hundert Jahr:  
Tief in der Erd' endlosen Gründen  
Schlummert ein Schatz von großem Wert.  
Derjenige, dem er beschert,  
Soll Glanz und Macht und Reichtum finden,  
So unermesslich, wie hinieden  
Noch keinem Sterblichen beschieden,  
Durch einer Lampe Wunderkraft!  
Doch wie man diese sich verschafft,  
Ist nicht im Buche angegeben,

Und wissen muß ich's, gelt's  
mein Leben! . . . .

Auch eine Reihe von Operetten, Possen und Schwänken hat uns Raeder hinterlassen, sein berühmtestes Werk „Robert und Bertram“ ist in unserer Geschichte des Balletts bereits erwähnt worden und von seinen Zauberspielen ist der „Aladin“ das beste und wirkungsvollste.

764. Joseph Ferdinand Resmüller (geb. Mährisch-Trübau 18. März 1818, gest. 9. Mai 1895 Hamburg), der bekannte Verfasser des viel gegebenen Singspiels „Die Zillerthaler“ (zuerst am Thalia-theater in Hamburg am 15. Oktober 1849) und zahlreicher anderer Stücke, hat u. a. eine sehr lustige Zauberposse geschrieben „Der Gnome und sein Narr oder die Brautfahrt nach der Oberwelt“, Originalzaubermärchen mit Gesang in drei Abteilungen nebst einem Vorspiel „Der Aufstand der Gnomiden“. Das Stück enthält zahlreiche politische Anspielungen, namentlich auf das Frankfurter Parlament, kann aber mit seinen wirklich komischen Figuren, dem Gnomenfürsten Calibanus und seinem Narr Punkas den Erzeugnissen der österreichischen Dichter gleichberechtigt an die Seite gesetzt werden. Das zweite Tableau des Stückes, welches im innern Hofraume eines Irrenhauses spielt, in welchem Verrückte aller Art auftreten, ein Börsenspekulant, ein Dip'omat, ein Pepitaner, d. h. ein Schwärmer für die Tänzerin Pepita de Oliva, ein Schneider und ein Schuster, wirkt beim Lesen nicht so abstoßend, wie vermutlich auf der lebendigen Scene. Uebrigens hatte Rozebue bereits in seinem „Pachter Feldkümme!“ das Irrenhaus auf das Theater gebracht.

# Die kleinen dramatischen Künste

von

Gotthilf Weisstein.

765. **Mysterien.** Im späten Mittelalter erfuhr der Gottesdienst in der Kirche eine Erweiterung, die als ein Anfang der dramatischen Kunst gelten kann. Hatte man sich bisher in der Liturgie, in welcher durch das Vorsprechen des Geistlichen und das Antworten der Gemeinde oder eines eigens hierzu gebildeten Chors bereits ein dialogisches, also dramatisches Element steckt, hiemit begnügt, so lag doch auch in den Gebräuchen der katholischen Kirche, in den Prozessionen, in denen Teile der biblischen Geschichte zur Ausführung kamen, ein Keim zu weiterer dramatischer Entwicklung. So wurden dann an den hohen Festtagen, zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten, auch wohl am Dreikönigstag oder in den Zwölften zusammenhängende Stücke des alten oder neuen Testaments durch Geistliche und ihre Umgebung dargestellt. Man nannte das Ganze ein *Ministerium* (wie man einen Ministranten hatte), eine geistliche Handlung, und aus diesem Wort hat sich, besonders in romanischen Ländern, der mißverständliche Ausdruck *Mysterien* (*mystères*) herausgebildet. Obwohl die Sprache zuerst lateinisch war, die Sprache der Kirche, nannte das Volk diese geistlichen Schauspiele *Spiele*,

*Osterspiel*, *Weihnachtspiel*, *Marienspiel*. Erst später wurde die Konzession gemacht, auch deutschgesprochene Teile dem Spiele einzufügen, besonders als von einigen Päpsten den geistlichen Herren verboten wurde, sich an diesen Auführungen zu beteiligen. Es wurden dann Leute aus dem Volke zu den festlichen Spielen herangezogen und während die ersten Aufführungen in der Kirche selbst vor sich gingen, wurden die späteren Spiele auf einem öffentlichen Platze gegeben.

Die ältesten der von dieser großen Litteratur erhaltenen Spiele sind die Bruchstücke eines *Passionsspiels*, d. h. eines alten *Spieles*, welches die ganze Leidensgeschichte des Heilandes zum Inhalte hat, etwa von 1310, und ein nach urkundlicher Ueberlieferung im Jahre 1322 zu Eisenach aufgeführtes Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen. Das zuerst genannte älteste *Passionspiel* ist, wie bemerkt, nur noch in Bruchstücken vorhanden, aus denen sich etwa folgender Inhalt ergibt: Der Krämer (*paltenaere*, lat. *institor*), dem nach mittelalterlichem Gebrauch gegen eine Geldsumme „Geleite“ (also wohl ein Jude) — verheißten wird, erklärt

sich bereit, für die Erlaubnis, seinen Kram aufschlagen zu dürfen, zwanzig Pfund Goldes zu zahlen; doch will er erst seinen Kram zu Ende bringen, ausverlaufen, ehe er bezahlt, und verpflichtet sich nur, nicht abzureisen, ohne Urlaub von Pilatus zu nehmen. Nachdem Pilatus und die Juden sich entfernt haben, beginnt der Krämer die Anpreisung seiner Waren für Männer und Frauen, Liebestränke, Bibergeil, Alraune u. s. w. Ein zweites Bruchstück enthält die Anrede des Teufels an seine Untergebenen: Jesus hat an das Thor der Hölle gepocht und die Teufel sind in großer Aufregung. Der Diabolus sucht sie zu beruhigen. Christus giebt sich in einer längeren Rede zu erkennen und droht die Pforte der Hölle zu zerbrechen, wenn man ihn nicht einlasse. Die Seelen, die seiner Ankunft mit Sehnsucht geharrt haben, begrüßen ihn. Er fordert sie auf, an sein Gewand zu greifen, und verspricht, sie zu erlösen. Vielleicht ist hier daran zu denken, daß die Befreiung und Mitnahme der erlösten Seelen gleich nach seinen Worten erfolgte. Eine weiterhin erhaltene Scene ist die folgende, die sich ohne Lücke an Christi Worte anschließt und die drei Maricen mit ihrem Diener Antonius zu dem aufgeschlagenen Krame führt. Antonius redet den Krämer zuerst an, und die Frauen werden einige Salben kaufen. Später tritt dann der Gärtner zu den Frauen und fragt sie, wem sie suchen. Antonius antwortet für die Frauen, worauf der Gärtner ihnen die Auferstehung verkündet. Der Schluß seiner Rede, sein Sichzuerkennengeben und der Anfang der Rede der Maria fehlt. Es schließt sich, nach einigen tröstenden Worten des Heilands hieran das Mieten der Wächter durch Pilatus

und die Juden, worauf diese sich mit den Wächtern zum heiligen Grabe begeben, diesen ihre Plätze anweisen und sie ermahnen, nicht zu schlafen. Pilatus befiehlt nun in einer Anrede dem versammelten Volke, sich still nach Haus zu begeben und am nächsten Morgen wiederzukommen, er wolle dann Recht sprechen. Dann springt die Scene wieder zu den Wächtern am Grabe über, die von der wunderbaren Erscheinung erzählen, die sie gehabt haben. Es beginnt ferner die letzte erhaltene Scene mit dem Befehl des Pilatus an seinen Knecht Gumprecht, die Wächter herbeizuholen. Der erste Wächter giebt seinen Bericht, den die anderen bestätigen. Pilatus und die Juden beraten, was zu thun sei; man beschließt, den Wächtern das bedungene Geld zu geben. — Damit bricht das merkwürdige Spiel ab, dessen Chronologie völlig der biblischen Tradition widerspricht — was vielleicht aus scenischen Gründen nötig war. Um eine Probe der altsächsischen Sprache zu geben, sei hier die Anrede einer armen Seele in der Hölle an Jesus mitgeteilt:

„Sist willedhome, erwunster tröst,  
Von dir so werden wir erlöst,  
Herre, von der Helle  
uz grôzem ungevelle.  
Wir hân in jaemerliher chlage  
Din gebiten lange Tage  
Daz din götlihiu maht  
Loesen sol an dirre naht  
uns armen riuwaere  
uz disem charchaere.“

d. h. „Sei willkommen, erwünschter Trost, denn von dir werden wir erlöst, o Herr, von der Hölle aus großem Ungemach. Wir haben dich in jämmerlicher Klage lange Tage gebeten, daß deine göttliche Macht uns arme Reumütige aus diesem Kerker erlösen möge.“

weiter die Anrede des Dieners Antonius an den jüdischen Krämer:

„Lieber paltenaere  
hast du iht büffen laere,  
Dar in so tuo uns balsama  
unde niuwe aromata  
eines phundes Gewiht  
völlechlích und minder niht  
Das wellen wir dir gelten wol.

Institor:

Die drie büffen die sint vol  
Das spriche ih uf min triuwe  
Der selben Salben niuwe.“

d. h. „Lieber Krämer, hast du nicht leere Büchsen, darin thu uns Balsam und neue Würzkräuter ein Pfund an Gewicht, ganz und nicht weniger, das wollen wir dir bezahlen.“ Der Krämer antwortet: „Diese drei Büchsen sind voll, das sage ich bei meiner Treu, derselben neuen Salbe.“ Die naive Sprache dieses Passionsspiels hat etwas anmutend Volkstümliches und Einfaches an sich, das den Dichter als von tiefer Religiosität erfüllt zeigt.

Zu diesen Spielen, die sich an bestimmte kirchliche Feste knüpften, ist zu bemerken, daß vielfach im Volke alte auf heidnischen Ursprung zurückgehende Gebräuche im Gange waren, festliche Umzüge, die bereits einen dramatischen Kern in sich hatten, zum Teil auch mit Reden verschiedener Personen durchflochten waren und daß die Kirche sich bestrebte, diesen festlichen Veranstaltungen ihren heidnischen Charakter zu nehmen und einen religiösen, biblischen Inhalt an die Stelle zu setzen, vielfach mit Beibehaltung eines Teiles der alten Ueberlieferung. In Deutschland zog von alters her Knecht Rupprecht oder Sankt Nikolaus an den Adventsabenden umher, die Kinder schreckend und mit den hingeworfenen Nüssen auf das kommende Weihnachtsfest

vertröstend, in seltsamer Verwirrung und Vermischung der Anschauungen erschien darunter oder daneben auch der heilige Christ oder Maria selbst — und hinter den Vermummungen steckte noch ein Rest der alten Götter. Wenn in den „Zwölften“, den zwölf Nächten nach Weihnachten, die „Sternenjäger“ im Dorfe oder von Dorf zu Dorf umherwanderten, in weißen Hemden und in goldpapiernen Kronen, diese heiligen drei Könige, denen der Mohrenkönig mit dem Stern auf der Stange voranging, so ist hier bereits eine dramatische Unterlage gegeben, und so ist diese christliche Wendung vermutlich einem altheidnischen Gebrauch aufgespröpft. So hat die germanische Kirche aus den Lustbarkeiten des Frühlings-, Ostara- und Zulfestes die Osters- und Weihnachtsspielmachen können.

Die Entstehung des Osterspiels ging derartig vor sich, daß am Karfreitag ein Kreuzifix in eine Art Grab unter den Altar gelegt wurde und am Ostertage unter feierlichem Gesange daraus erhoben wurde. Hier und da wurden die drei Marien hinzugethan, die kommen, den verehrten Toten zu salben, und der Engel, der ihnen das Evangelium der Auferstehung verkündet. Es waren zuerst alles Priester in ihren Festgewändern, wie nahe lag es da, junge Kleriker und Chorknaben in den Frauen- und Engelsrollen auftreten zu lassen. Das Spiel wurde dann, wie bereits bemerkt, bis zur Höllenfahrt fortgeführt nach der alten kirchlichen Anschauung als Ueberwindung des Satans und Führung der Frommen des Alten Testaments aus der Unterwelt ins Paradies, bis zur Himmelfahrt und zum Weltgerichte. Später wurden dann weitere hervorstechende Figuren des Alten Testaments, dann auch Heiden aus der biblischen und

antiken Sage in das dramatische Getriebe hineingezogen bis auf den Zauberer Virgil, der die Erneuerung der Zeiten durch die Jungfrau und den vom Himmel Entsprossenen verkündet (Eklogen 4, 5), und die Sibylle, die dem Kaiser Augustus ein Kind auf den Armen der jungfräulichen Mutter in Himmels Höhen zeigt. Noch weiter wurde das Paradies und die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Garten Eden dargestellt, bis zum Falle Lucifers und seiner Engel. Aus dem Ganzen lösten sich wiederum einzelne Teile zu besonderen Spielen ab, wie die Marienklage, Maria Himmelfahrt, Weihnachtsspiele, Aufgang und Untergang des Antichrist, Christi Auferstehung, Frau Jutta, (die Päbstin) und die Fronleichnamsspiele u. s. w. Auch das Leben der einzelnen Heiligen wurde in Spielen dargestellt. Die Stücke sind nicht in Akten, sondern, besonders die größeren, in Tagewerke eingeteilt. In einem Zuge wurde von morgens bis abends gespielt, nur mit einer kleinen Pause für das Mittagessen. Vielfach wurden dann die Spiele aus der Kirche auf die Kirchhöfe verlegt, oder auf einen anderen geräumigen freien Platz. Wie diese geistlichen Spiele bis ins Jenseits hinausgreifen, so wurde die Bühne öfters in drei übereinanderliegende Stockwerke geteilt, das Reich des Unterirdischen, die Erde und das Paradies darstellend. Bei beschränktem Raum wußte man sich jedoch auch einzurichten. In kleineren Gemeinden lag das Paradies nur an einem Ende der Bühne, um einige Stufen erhöht, und der Teufel hatte seine Hölle in einem Weinsäß, zum Hinein- und Hinausspringen, wie der rechte Höllenhund. Sehr merkwürdig ist es, daß alle Mitspielenden,

und es waren mitunter einige Hunderte, zugleich auf die Bühne traten; jeder blieb an seinem Orte und galt als nichtanwesend, bis sein Stichwort fiel. Auch die mitspielenden Tiere blieben auf der Scene, der Esel, mit dem Christus in Jerusalem einzieht, und der Hahn, der dem Petrus kräht. Auch kommen bereits technische Theaterkünste vor, die aber ziemlich naiv sind. In Donau- eschinger Osterspiel wird Judas von Beelzebub förmlich gehängt: „Der Teufel soll ihn wohl am Haken versorgen und sich hinter ihn auf den Schwengel setzen.“ Judas soll im Kleide einen schwarzen Vogel und Gedärme von einem Tier haben, sodaß, wenn ihn der Teufel anfaßt und das Kleid aufreißt, der Vogel — wohl als Symbol seiner schwarzen Seele — davonfliegt und die Gedärme ihm wie aus dem Leibe gerissen erscheinen.

Eine sehr seltsame und merkwürdige Mischung zeigt ein Magdalenenenspiel, das mit einer Teufelskomödie verbunden ist. Diese Teufelskomödien, die mehrfach erscheinen, sind in Anlage und Gedankenführung einander ziemlich nahe verwandt. Lucifer, der oberste Teufel, ruft seine Gesellen, deren jeder seine Haupteigenschaften anführt und diese gehen dann auf Raub aus und schleppen Seelen herbei, deren Bekenntnisse zur satirischen Charakteristik einzelner Stände benutzt werden, der Bäcker, Kaplane, Schuster, Wirte, Schneider, Weiberknechte u. s. w. Das erwähnte Magdalenenenspiel schildert den sündigen Lebenswandel der Maria Magdalena, der Martha als Wärnerin gegenübergestellt wird, und die sie schließlich bekehrt und durch wiederholte Mahnungen in das Haus des Pharisäers Simon und zu Jesu Füßen führt. Sie legt darauf die weltliche Tracht ab und

dann folgt die Scene der Fußwaschung.

In München führte man 1510 das „Jüngste Gericht“ auf, worin der Streit der Gerechtigkeit und göttlichen Barmherzigkeit eine große Rolle spielte. Christus erschien in rotem Gewande, die anderen Darsteller im Kostüme ihrer Zeit, auch ein Possenreißer erschien dabei — so wollte es der Volkshumor. Bereits sehr früh griff man über die neutestamentlichen Stoffe hinaus. Am 7. Februar 1194 wurde in Regensburg ein Spiel aufgeführt, welches die Erschaffung der Engel, den Sturz des Lucifer, die Schöpfung, den Sündenfall des Menschen und die Propheten behandelte.

**766. Passionsspiele.** Unter den geistlichen Spielen des Mittelalters, den Mystereien, nehmen die Passionsspiele eine eigene Stellung ein. Ihr Ursprung ist darin zu suchen, daß in die Osterspiele alle die im Neuen Testament geschilderten Vorgänge, die vor dem Osterfest liegen, eingefügt wurden, und so die ganze Lebens- und Leidensgeschichte des Heilands von seiner Geburt an zu dramatischer Darstellung gebracht wurde. Nur spärliche Reste dieser einst großen Litteratur sind uns erhalten und diese Reste zum Teil in lückenhafter Ueberlieferung. Aus der Zeit, da die Spiele noch ganz in lateinischer Sprache dargestellt wurden, ist das Passionspiel aus Benediktbeuern, welches um 1300 zur Aufführung gelangte, das älteste. Dies war noch als *Mysterium* bezeichnet. Aus Tegernsee wird gemeldet, daß im Jahre 1189 vor Friedrich Barbarossa ein lateinisches Osterspiel des Mönches Werinher von Tegernsee aufgeführt wurde, ebenso werden aus Frankfurt a. M. und Eisenach geistliche Dramen verzeichnet. In dem bayrischen Städtchen Sterzing

fand im Jahre 1496 ein zweitägiges, in Bozen 1514 ein siebentägiges Passionsspiel statt.

In Brixen wurde im Jahre 1551 von Schülern des bischöflichen Seminars eine Passion aufgeführt. Der Text, wenn auch unbeholfen, zum Teil roh in der Form, zeichnet sich durch bessere, chronologisch richtige Ordnung, sowie durch Vermeidung unwürdiger Possen aus, die sich allmählich eingeschlichen hatten, und namentlich in den Teufel- und Judenscenen, sowie in den Reden der römischen Soldaten vorkamen. In den Zeiten der Reformation, die sich diesen Spielen gegenüber, wie überhaupt allen prunkhaften Kirchengebräuchen, feindlich gegenüberstellte, verfiel die geistliche dramatische Kunst und beschränkte sich auf den katholisch gebliebenen Süden Deutschlands, besonders auf Bayern und Tirol. So wurden in Wasserburg am Inn auf fünf Bühnen der Desberg, die Geißelung, die Krönung, der Kreuzweg und die Kreuzigung mimisch-dramatisch vorgeführt. In Bozen wurde noch 1753 die Fronleichnamsprozession dazu benutzt, die ganze Leidensgeschichte Christi, wobei der Heiland selbst in allen Altersstufen von mehreren Personen dargestellt wurde, dann den Satan, Adam und Eva samt Apfelbaum und Schlange, die Propheten, die heiligen drei Könige samt großem Gefolge mit großem Schaugepränge von Hunderten von Personen aufzuführen.

Ein großer Mittelpunkt der Passionsdarstellungen war das reiche Augsburg mit seinem großen internationalen Fremdenverkehr, Dichter und Musiker wetteiferten hier in den dramatischen Bearbeitungen des Neuen Testaments. Hier dichtete der Meistersänger Sebastian Wild seine Passion im 16. Jahrhundert, hier ist auch der

Ursprung des Ammergauer Spieles zu suchen, und von hier aus verbreiteten sich die Texte und Spiele über zahlreiche Ortschaften Bayerns. Es bildeten sich allmählich typische Szenen, eine bestimmte dramatische Auffassung des heiligen Textes aus, die von Ort zu Ort nur geringe individuelle Änderungen erfuhren. So ist auch die allgemeine Anordnung üblich, daß die Darsteller des Spiels unter Vorantritt des „Präcursor“, des Vorläufers, der auch die Funktionen des Herolds vertritt, feierlich aufziehen, und daß jeder der Mitwirkenden sogleich seinen bestimmten Platz auf der Bühne einnimmt.

767. Auch die **technische Anordnung der Bühne** war überliefert. Die Zuschauer saßen vor und hinter der Bühne im Halbfreie, der sich unter freiem Himmel befand. Sie war horizontal in zwei Abschnitte geteilt, welche unter sich durch Thore verbunden waren. In dem ersten kleinen Abschnitt befand sich die Hölle und der Delberg; in dem mittleren größten die Häuser des Herodes, Pilatus, Kaiphas, Annas und das Abendmahlshaus, sowie zwei Säulen für die Geißelung Christi und für den Hahn. Der dritte Abschnitt in diesem Nebeneinander endlich enthielt die Kreuzigungsstätte und den Himmel, sowie das Grab Christi. Die Handlung bewegte sich vom ersten zum dritten Abschnitte über die Bühne und in jedem saßen die Darsteller, wie erwähnt, ruhig an den Wänden, bis sie durch Sprechen oder Gebärden in die Handlung eingreifen mußten. Offenbar bestanden die einzelnen Häuser nur aus vier Pfählen mit einem Dach, da sonst die Zuschauer die darin sich abspielende Handlung nicht hätte sehen können.

768. Der Humor in den geist-

lichen Spielen. Bereits in den lateinischen Spielen war hier und da einiges deutsch gesprochen worden, besonders begannen die Spieler, d. h. die Musiker, die eingelegte Lieder zu singen und sich selbst dabei zu begleiten hatten, auch einmal ein weltliches Lied nach einer beliebten Volkweise einzusüßen. Man ließ dann ferner das kleine Christuskind seinen kindlichen Charakter durch lautes Schreien andeuten, wobei ein deutsches Wiegenlied gesungen wurde. Dieses „Kindelwiegen“ wurde später zu einer eigenen komischen Szene umgestaltet, welcher sich weiterhin wieder Tanz- und Prügelauftritte angliederten, in die auch Vater Joseph hineingezogen wurde. In einer Stelle aus der Mittenwalder Passion schrien die römischen Kriegsknechte im verbsten bayerischen Dialekt dem Erlöser zu:

Furt, furt auß Kreuz mit dir!  
Moanst eppa, mir genga mit dir  
zum Bier?

Moanst, mir gehn zum Zisibäcken?  
(Kuchenbäcker)

A braune Maß Bier thät dir  
halt schmecken,

A Bakenloabl a dazu! (ein Laib  
Brot für einen Baken.)

Allmählich werden aus den Soldaten, die das Grab des Heilandes zu hüten haben, verschiedene Typen des miles gloriosus, ihre Furcht bei der Auferstehung tritt dann in komischen Gegensätzen zu ihren früheren Bramarbasreden. Der Salbenkauf der Frauen wird dazu benutzt, den Salbenverkäufer zu einem komischen Marktschreier zu gestalten, der noch einen dummen oder frechen Knecht, sowie ein zänkisches, eifersüchtiges Weib hat, was dann im Zusammenhang wiederum zu komischen Prügel Szenen Anlaß giebt. Die Einführung der Teufel

mit ihren übertriebenen Larven giebt zu allerlei lächerlichen Wendungen Anlaß, eine bis zur groben Obscönität getriebene Satire in ihren Reden richtet sich gegen einige Stände. Unter den heiligen Personen mußte Petrus sich gefallen lassen, hinkend dargestellt zu werden und dabei mit Johannes einen Wettlauf zum heiligen Grabe machen. In einem Donauessinger Passionspiel will Malchus die Jünger fangen, sie entwischt ihm und er ergreift den blinden Marcellus, der nur mit einem Leintuche bekleidet ist und dieß unter dem Anprall von Malchus fallen läßt und dann splitternaht entflieht. Mitten in der ernstesten Scene, Christi Gefangennahme durch die Häfcher, macht sich die Komik breit, indem Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt und dieser kläglich jammert:

O weh schanden und schaden!  
Mit denen ich wohl beladen,  
Ich han hier verloren mein Ohr,  
Darumb heißt man mich einen  
Thor. — —

Jesus zu den Juden:

Führet mir her den wunden  
Mann,  
Sin Ohr seze ich ihm wieder an.

Malchus:

Meister, ich bitten dich  
Daß du wollest heilen mich.

Jesus:

Die Ohre sezen ich dir wieder an,  
Als ich wol meisterliche kan.

Malchus sagt zu seinem Genossen:

Geselle, lieber Freund, nimm  
wahr,  
Wie es um min Ohr war,  
Zuch (ziehe) hin, merke ob es  
feste steh,  
Denn es thut mir allzu weh.

Sein Genosse zieht ihm am Ohre  
und spricht:

Dein Ohr steht dir fest sicherlich,  
Geselle, also dünket mich.

Malchus:

Jesus ist ein viel guter Mann,  
Er kann wohl sezen Ohren an.

Die derben, ungebührlichen Auswüchse im Römischen trugen dazu bei, daß die geistliche wie die weltliche Obrigkeit wiederholt gegen die Spiele einschritt. Ein bayrisches Dekret schränkte die Passionsspiele auf wenige Orte ein, ein weiteres von 1770 brachte ein gänzlich Verbot, welches jedoch in späteren Jahren nicht allzustrenge gehandhabt wurde.

769. Das Oberammergauer Passionspiel. Nachdem, wie erwähnt, ein gänzlich Verbot die geistlichen Spiele betroffen hatte, wurde die behördliche Maßregel im Jahre 1784 noch weiter verschärft, indem Zuwiderhandelnde um 100 Thaler gestraft oder ins Arbeitshaus nach München abgeführt werden sollten. Einzig und allein Oberammergau erhielt das Privilegium, das jedoch durch Kurfürst Max Josef 1801 wieder eingezogen wurde. Nach einem Jahrzehnt und vielen Bemühungen wurde es ihnen 1810 gewährt. Der Ursprung des Oberammergauer Spiels, welches aus dem Benediktiner Kloster zu Ettal stammt, geht auf Gelöbniß zurück. Die Gemeinde war im Jahre 1633 von einer gewaltigen Pestepidemie heimgesucht worden und gelobte ein geistliches Spiel, wenn die Seuche weichen würde. Durch dieses fromme Gelübde ist das Spiel trotz vieler äußerer und innerer Hindernisse erhalten geblieben. Die erste Auführung geschah im Jahre 1634 und von da ab alle zehn Jahre bis

1674. Dann verlegte man das Spiel immer auf das Jahrzehntende, zuerst 1680. Nach dem oben erwähnten Verbot geschah die erste Wiedernahme im Jahre 1815. Die geistlichen Herren von Ettal nahmen sich des Spieles mit Eifer an und Vater Dittmar Weiß gestaltete den Text derartig um, daß er alle Einschüßel entfernte und den Inhalt auf die Leidensgeschichte beschränkte und jeder Handlung ein „Vorbild“ aus dem Alten Testamente voranschickte. Der Lehrer und Komponist Rochus Dedler (geb. 15. Januar 1779, gest. 15. Oktober 1822) fügte dem verbesserten und gereinigten Texte eine stimmungsvolle, ergreifende Musik zu und die neue Aufführung machte auf die Zuschauer einen außerordentlich tiefen Eindruck. Waren es auch zuerst nur die Landleute, die Bewohner der Umgebung des versteckten kleinen Dorfes Oberammergau, die sich, so bei der zweiten Aufführung, 1817, einfanden, so drang doch der Ruf dieser andachtsvollen Darstellungen bald in weitere Kreise. Allmählich, aus Neugierde, kamen auch gebildete und litterarisch interessierte Zuschauer zu den Passionsspielen, aber ihren europäischen, ja internationalen Ruf erhielten sie erst im Jahre 1850, als der geistreiche Künstler, der große Kenner der Theatergeschichte, Eduard Devrient, eine begeisterte Schrift über die dörflichen Darsteller herausgab. Zum Jahre 1860 erhielt der Text noch einmal eine Umgestaltung durch den geistlichen Rat Pfarrer Daisenberger (gest. 12. April 1883), einem Schüler von Weiß. Im Jahre 1870 begannen die Aufführungen am 22. Mai, fanden aber ein jähes Ende, da am 19. Juli während einer Vorstellung die Kunde der Kriegserklärung eintraf. Die

Vorstellungen wurden dann im Jahre 1871 vom 2. Juli ab zu Ende geführt. Die Zahl der Besucher betrug im Jahre 1880 über 120 000 Personen, die Zahl der Mitwirkenden über 700. Die Gesamteinnahme belief sich auf 300 000 Mk., wovon 117 000 Mk. als Honorare verteilt wurden, 78 000 Mk. für Garderobe und Neubauten Verwendung fand und der Rest wohlthätigen Zwecken zu gute kam. Im Jahre 1890 wurde ein neues Festspielhaus gebaut, welches besonders eine feste Zuschauerrhalle erhielt. — Es ist feste Tradition in Oberammergau, daß nur Eingeborene am Spiel mitwirken, auch Kostüme, Requisiten und Geräte werden nur von eingeborenen Kunsthandwerkern — die meisten sind Bildschnitzer, „Herrgottsschnitzer“ — hergestellt werden dürfen. Die Mittelbühne hat Oberlicht und ist mit Glas bedeckt, um für die lebenden Bilder die passende Beleuchtung zu erzielen, auch elektrisches Licht wird verwendet. Einige Szenen werden nach bekannten Gemälden vorgeführt, das Abendmahl nach der cena des Leonardo da Vinci, die Kreuzigung nach Rafael. Eine großartige Wandeldekoration bringt das Paradies, den Calvarienberg, Teile von Jerusalem in den verschiedenen Ansichten. Der Zuschauerraum faßt jetzt 4200 Personen. Die Namen der Hauptdarsteller waren bei der letzten Aufführung im Jahre 1900: Christus: Anton Lang jun., Hafnermeister (Töpfer), Johannes: Peter Rendl, Bildschnitzer, Petrus: Thomas Rendl, Bildschnitzer, Maria: Anna Flunger, Postborentochter, Magdalena: Bertha Wolf, Gastwirtschtochter, Martha: Maria Schwalb, Zimmermannstochter, Judas: Johann Zwink, Maler, Pilatus: Se-





Bastian Bauer, Feuerwehrhauptmann, Herodes: Rochus Lang, Töpfer, Prolog: Joseph Lang, Verleger (1890 Christus).

Das Spiel gliedert sich in 3 Hauptabteilungen mit 17 Szenen, deren jede vom Chor eingeleitet wird. Es beginnt mit dem Einzug Christi in Jerusalem bis zur Gefangennahme am Delberg, die zweite Abteilung geht von der Gefangennahme bis zur Verurteilung, die dritte von hier bis zur Auferstehung. Gespielt wird von 8 Uhr früh bis  $9\frac{1}{4}$  12 und von  $1\frac{1}{2}$  Uhr bis  $5\frac{1}{2}$  Uhr, meist nur Sonntags, wenn jedoch zuviel Besucher anwesend sind, Montags noch einmal. — Die Oberammergauer Bauernschauspieler können, was ihre Sprechweise anbetrifft, in der Mehrzahl feineren Anforderungen nicht genügen, sie sprechen entweder sentimental oder pathetisch. Dagegen ein künstlerisches Meisterstück ist die Regieführung durch den Vorsteher der Schnitzschule, Ludwig Lang, der die 700 auf der Scene befindlichen Menschen sich teils natürlich geben läßt, teils ganz in der dem Inhalt entsprechenden weisevollen Pose und Gruppierung. Der Christusdarsteller repräsentiert seine außerordentlich schwierige und körperlich anstrengende Rolle vorzüglich und mit Würde und Ernst. So ist der Gesamteindruck dieses modern erneuerten Passionsspiels durch den Glanz einer stimmungsvollen, niemals überladenen Ausstattung und die gewaltige Naturscenerie der bayrischen Alpen ergreifend und tief nachwirkend.

**770. Hanswurst und seine Familie.** Es ist ein großes Kapitel deutscher Kultur-, Sitten- und Theatergeschichte, welches mit dem Titel Hanswurst überschrieben ist. Aus der Empfindung seiner Knechtung durch Staat und Kirche, aus dem latenten Bewußtsein seiner

großen Kraft in körperlichem, wie in geistigem Sinne, aus der Notwehr gegen die Uebergriffe der Beamten und Pfaffen, aus der Satire gegen die bestehende aristokratische und bürgerliche Gesellschaft ist dem deutschen Volksbewußtsein die Figur des Hanswurst entstanden. Es scheint sicher zu sein, daß Figur, Wort und Begriff bereits im deutschen Volke lebten, als das Wort zuerst in Sebastian Brants Narrenschiff (hochdeutsch zuerst 1494), und zwar in dessen niederdeutschen Ausgabe, im Jahre 1519 erschien. Als vollkommen litterarisch eingebürgert erscheint es dann in der Kampfschrift Martin Luthers gegen den Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel „Wider Hannß Worst“ (Wittenberg 1541). Luther schildert die Volksfigur als einen dicken Tölpel, der nichts weiß, als sich vollzufressen.

Es ist eine hübsche Bemerkung Addisons, des englischen Dichters und Gelehrten (1672—1719), daß er darauf hinweist, daß bei allen Völkern der volkstümliche Lustigmacher nach einem Lieblingsgericht der Nation genannt wird: in Holland nennt man den populären Possenreißer Pickelhering, in Frankreich Jean Potage, auch Jean Farine, in England Jack Pudding, in Italien Maccaroni und bei uns eben Hanswurst.

Luther bemerkt: „daß dis Wort, Hans Worst, nicht mein ist, noch von mir erfunden, sondern von andern Leuten gebraucht wider die groben Tölpel, so klug sein wollen, doch ungereimpt und ungeschickt zur Sachen reden und thun. Also hab' ich's auch oft gebraucht, sonderlich und allermeist in der Predigt.“ Und an einer andern Stelle: „es ist ein Hans Worst gewesen, der solchen canonem gemachet hat, ein Hans Worst den andern, doch hat er alle

Welt, auch alle Hochgelehrten, verblendet.“ Und mehr aufs körperliche bezieht sich Luthers Wendung, „wohl meinen Etliche, ihr haltet Meinen Gnädigen Herrn darumb für Hans Wurst, daß er von Gottes Gaben stark, fett und vollig Leibes ist.“

Dramatisch verwendet erscheint er zuerst in dem Fastnachtspiel „Ein kurzweilig Fastnacht-Spil vom franden Bauern und einem Doctor sampt seinem Knecht Simon Hempel, Peter Probst's Fastnachtspiel mit dem Bauern Heinz Wurst“. Diese Handschrift des Nürnberger's Peter Probst entstammt dem Jahre 1553.

Hier erscheint er als Bauersmann, allerdings in der Fassung Hainz Wurst, ein Name unter mehreren Namen von Bauern, ohne daß er als besondere Figur, als Type hervortritt. Er sagt zu dem Quacksalber Dr. Schmoßmann:

Herr mit den Dingen thut es nign  
Diemeil ihr dreibt solch Fantasien,  
Und gebt Hundstreck fur Arzenen.  
So werd ihr die Bauern ver-  
treibn.

Wolt Ihr Euch der Kunst ein  
Maister schreiben,  
So weist uns eur Sygel und  
Brieff.

Und als der Doktor antwortet „mein Narr“ und ihm den „Brieff“, sein Doktorpatent, zeigt, erwidert Hainz Wurst:

Trauter Herr, ir durfft nit fluchen,  
Dann ich muß auf mein War-  
heit gehen,

Wenn ich den Brieff nit hett  
gesehen,

So hett ich ghabt Eur Kunst ein  
Scheuch (einen Abscheu).

Drum lieber, iß gläub ich Euch  
Und will Euch klagen mein Gefär,  
Ich holt das mir der Magen  
schwer,

Denn ich kein Essen kann mer  
teuen (verdauen)

u. s. w., worauf der Doktor eine recht unflätige Kur verordnet. —

Im Jahre 1573 kommt dann Hans Wurst vor in der „Comoedia vom Fall Adams und Evas“ von dem Schlesier Georg Roll, welche auf dem Schloß zu Königsberg in Preußen aufgeführt wurde. Neben Gott Vater und Sohn ist in diesem Schauspiel für die beiden lustigen Personen Hans Wurst und Hans Hahn Raum.

**771. Ursprung, Entwicklung, Herkunft und Kleidung des Hanswurst.** Es ist behauptet worden, der Hanswurst mit seiner hölzernen Pritsche sei ein Abkömmling des dicken Kochs in der griechischen Komödie, der auf Gemmenabbildungen mit dem Küchenmesser und dem Knochen in der Hand erscheint, der in der römischen Komödie als der komische Hausflave *Maccus* wiederkehrt. Das vermittelnde Glied ist augenscheinlich der italienische Arlecchino, der gleichfalls mit einem hölzernen Schwert in der Hand auftritt. Diese Verbindung erscheint um so annehmbarer, als nach dem sporadischen Vorkommen des Wortes (nicht der dramatischen Figur!) bei Luther und Probst eine lange Frist vergeht, ehe Hans Wurst wirklich dramatisches Leben gewinnt. Der Keim zu der volkstümlichen lustigen Figur war schon in den geistlichen Spielen vorhanden, wie oben angedeutet worden ist. Einerseits ist der lustige, freche, webersüchtige Knecht Rubin, der dem Salbenkrämer beigegeben wurde, der Träger des possenhaften Elements, anderseits war der um die Seele geprellte Satan, der dumme Teufel, eine komische Figur. In dem später als Hanswurst auftretenden Bauern sind beide komische Charaktere zusammengefaßt. In den Fastnachtspielen erscheint dieser Bauer in mancherlei Gestalten, als grober,

unflätiger Geselle, der nur körperliche Genüsse im Uebermaß kennt; sein Charakter besteht aus einem Gemisch von Einfalt, Dummheit und betrügerischer Schlaueit, seine höchste Freude ist der Schabernack. —

Bei Jacob Myrer (gest. 1605) erscheint zwar ein privilegierter Possenreißer in den übermütigen, zum Teil überderben Fastnachtsspielen unter dem Namen Jan P o s s e t, der nach dem Muster des englischen Clown mitspielt, und als „B o t t“, d. h. Bote, auftritt. Tölpel und Schalksnarren jeden Berufes kommen auch bei Hans Sachs vielfach vor, aber der Hanswurst als Typus nicht. Stehende Figur wird er erst viel später, und zwar als der in der Geschichte der Zauberpossen bereits genannte Schauspieler Stranitzky einen Salzburger Bauern, den er auf der Wiener Volksbühne spielte, Hans Wurst taufte. Diese lustige Figur hatte ein schalkhaftes, ausdrucksvolles Gesicht, das von einem kurzgehaltenen Vollbart umrahmt ist, das Stückchen Bart (die „Fliege“) an der Mitte der Unterlippe fehlt jedoch, sodaß der satirisch geschürzte Mund, dem Witz auf Witz entflattert, frei bleibt. Das dicke Haupthaar ist straff zurückgekämmt und auf dem Scheitel zu einem zwiebel förmigen Büschel, das auch ein Krönchen sein kann, zusammengebunden. Die Kleidung besteht aus weiten bis zu den Fußknöcheln reichenden Bumphosen, welche an den Seitennähten geschlossen und zu beiden Seiten des Schliesses mit einer Reihe dreieckiger Flecken besätpelt ist. Unter der offen fliegenden Jacke oder Zoppe sieht man die Hosenträger, die mit einem Quersteg verbunden sind. Ein Ledergurt mit einer Metallschließe legt sich um die Taille und in demselben steckt links die Holz-

pritsche. Ein blauer Brustfleck in der Brusthöhe ist mit einem grünledernen Herz benäht, welches das Monogramm H. W. trägt. Von dem Hemde sind die Krausen am Halse und an den Handgelenken zu sehen. Sein Hut ist der grüne spitze Filz, über die Schultern hängt ein Ränzlein in Form einer dicken Wurst. Wir geben diese Beschreibung so genau, weil sie für alle Hanswurstdarsteller dieser Zeit typisch geworden ist. Das aus lauter bunten Flickern zusammengesetzte Narrengewand ist dagegen nicht deutschen, sondern italienischen Ursprungs.

**772. Joseph Anton Stranitzky.** Der Schöpfer des dramatischen Hanswurst, geboren vermutlich um 1670 in Schweidnitz, war vielleicht, bevor er in Wien auftrat, Schauspieler bei der wandernden Truppe des Magister Belten, kam 1708 zuerst nach Wien und hatte von 1712 bis 1727 das Stadttheaterhaus am Kärntnerthor in Pacht und starb in Wien 1727. Außer diesen wenigen und unsicheren Daten wissen wir wenig über seinen Lebensgang. Einigermassen wahrscheinlich ist, daß er als Begleiter eines schlesischen Grafen nach Italien gereist ist und dort die Charaktere der italienischen Komödie kennen gelernt und an ihnen Gefallen gefunden hat, das ihn bewog, eine Nachahmung zu versuchen. In einer von ihm (nach Gherardis Théâtre italien) gearbeiteten Schwänke Sammlung findet sich der Name des Hanswurst noch nicht vor. Das sehr seltene Buch hat folgenden langen, scherzhaften Titel: „Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi, Worinnen lustige Gespräche, angenehme Begebenheiten, artliche Räth und Schwänke, kurzweilige Stiche Reden, Politische Nasenstüber, subtile Verzierungen, spindi-

sirte Fragen, spißfindige Antworten, curieuse Gedanken und kurzwellige Historien, Satyrische Puff zur lächerlichen, doch honneten Zeitvertreib sich in der Menge befinden. An das Licht gegeben vom Schalk Terrae, Als des obbesagten ältesten hinterlassenen Respectiv Stieffbruders Vatterns Sohn. In dem Jahr da Fuchsmundi feil war, 1711." Dies Buch, welches Prof. R. M. Werner mit einer ebenso feinsinnigen wie gelehrten Vorrede neu herausgegeben hat, ist eine der Hauptquellen zur Kenntniß der Stegreifkomödie dieser Zeit. Diesem Buch entnahmen die Schauspieler in Nord und Süd ihre komischen Scenen, da eine Fülle von losen Auftritten in ihm aneinander gereiht ist, welche sich mit geringen lokalen oder sachlichen Aenderungen überall einlegen lassen. Die hier eingeführte Person des Fuchsmundi ist der Vorläufer von Stranitzky's Hanswurst, dem Typus des Salzburger groben Bauern. Stranitzky hat das große vaterländische und litterarische Verdienst, das in Oesterreich bisher ausschließlich begünstigte italienische Schauspiel durch seine volkstümliche, deutsche Kunst zurückgedrängt zu haben. Dem Italienischen entnahm er vielfach die Skelette seiner Stegreifspiele, deren Handlung er mit deutschem Humor durchleuchtete. Vielfach allerdings waren die Stücke nur geschichtliche „Haupt- und Staatsaktionen“, denen er lustige Hanswurstscenen einfügte. Die Titel einiger Stücke von Stranitzky lauten: „Triumph römischer Tugendt und Tapferkeit oder Gordianus der Große mit Hanns Wurscht dem lächerlichen Liebesambassadeur, Curieuse Befehlshaber, Vermeinten

Todten, Ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion u. s. w. (1724), ferner: Der großmütige Ueberwinder seiner selbst mit Hannß den übelbelonten Liebhaber vieler Weibsbilder oder Hannß Wurscht der Meister: Böse Weiber gut zu machen (gleichfalls 1724). Vermutlich hat Stranitzky, trotzdem seine Schöpfung des Hanswurst etwas ganz Neues war, sich darin an einen Typus der italienischen Komödie angelehnt, den Vergamasker Arlecchino, an dessen Charakter, die Tölpelerei, die Gefräßigkeit u. s. w. des Hanswurst einigermaßen erinnert. Stranitzky ist außerdem aber noch der Begründer des Wiener, des deutschen stehenden Volkstheaters. In Verbindung mit einigen patriotischen und zahlungsfreudigen Bürgern eröffnete er das durch kaiserliches Privilegium geschützte deutsche Theater.

Friedrich Nicolai, der Berliner gelehrte Buchhändler, berichtet (1784) in seinem großen, bänderreichen Reifewerke über Stranitzky's Darstellungsweise folgendermaßen: „So plump er zu Werke gegangen ist, so blieb doch die natürliche komische Anlage der Handlung und die Possierlichkeit und Lebhaftigkeit des Dialogs ging nicht ganz verloren, zudem waren die Zuhörer an nichts Feines gewöhnt. . . . Doch findet man hin und wieder noch einige Spuren echter vis comica.“ Einige Titel dieser Fuchsmundialogen werden ihre Art kennen lehren: Fuchsmundi rühmt seine Gaben und beschreibet die Humoren des Frauenzimmers, Fuchsmundi als Kutscher will seinen Dienst aufgeben, Fuchsmundi giebt sich vor eine Gräffin von Chimera aus und thut wunderliche Anfragen an die Jung-

frau Sabindel, Fuchsmundi als Weissager antwortet einem Kalendermacher in Reimen, Fuchsmundi giebt sich für einen Baron aus und macht viel Prahlens u. s. w. Stranitzky's Neuschöpfung, der Hanswurst, ist um so bemerkenswerter und wichtiger, als bisher auf den deutschen Wanderbühnen ausschließlich die komischen Typen der italienischen Stegreifkomödie herrschten, deren später zu gedenken sein wird. Von den wirklichen Hanswurstkomödien Stranitzky's werden die Mittheilungen der folgenden, ihm zugehörigen Theaterzettel einen Begriff geben:

„Triumph der Ehre und des Glücks, oder Tarquinius Superbus mit Hans Wurst den Unglückseligen Verliebten, durchgetriebene Hoffschranz, intressirten Kuppler, Narrischen Großmüthigen, und Tapferen Schloß-Stürmer.“

„Die Enthaubung des weltberühmten Redners Ciceronis mit Hans Wurst dem seltsamen Jäger, lustigen Fallirten, Verwirrten Briefträger, lächerlichen Schwimmer, übel belonten Boten u. das übrige wird die Aktion selbst vorstellen.“ Dies hier gesetzte u. findet sich auf vielen Zetteln, ebenso der Hinweis auf die „Aktion“ des Hanswurst.

**773. Weitere Entwicklung des Hanswurst. Prehauser.** Stranitzky's neue Kunst wird alsbald nachgeahmt, jede kleine wandernde Bühne hatte jetzt ihren Hanswurst und auf den Plakaten, Ankündigungen dieser Zeit wird vielfach ein Hanswurst namhaft gemacht oder der die Rolle darstellende Schauspieler unterschreibt die vielfach in Versen gehaltene Einladung zur Vorstellung mit seinem Namen

und darunter steht H. W. Stranitzky muß ein fluger Theaterpraktiker gewesen sein und dabei doch gewissermaßen ein Idealist unter den Schauspielern, indem er es ruhig mit ansehen konnte, daß eine neue komische Kraft neben ihm wirkte und gefiel. Er berief im Jahre 1725 an seine Bühne Gottfried Prehauser (geb. 1699 in Wien als Sohn eines Hausmeisters, gest. 1769), der sich als Hanswurstdarsteller bereits rühmlich bekannt gemacht hatte. Zuerst spielte er die zweiten Rollen neben Stranitzky, bis dieser ihm förmlich die heitere Regierung übergab. — Diesen seltsamen Akt der Theatergeschichte schildert Eduard Devrient folgendermaßen: Eines Abends nach der Vorstellung trat Stranitzky hervor und sagte zum Publikum: „Wollen Sie wohl einem alten Manne, der Ihnen manchen vergnügten Abend bereitet hat, eine Bitte gewähren?“ „Ja! Ja!“ rief das Publikum wie aus einem Munde. Stranitzky ging in die Coullisse und brachte Prehauser hervor. „Nehmen Sie diesen jungen Mann als meinen Nachfolger an, ich finde keinen Fähigeren, meinen Platz zu besetzen.“ Alles war still. Theils mochte der Gedanke, den alten schelmischen Hanswurst zu verlieren, ihn an der Grenze seines Wixes angelangt zu sehen, für das Publikum etwas Wehmütiges haben, theils war das Vertrauen auf den Neuen noch nicht hinlänglich befestigt. Prehauser bewies aber nicht geringen hanswurstigen Takt und hanswurstige Geistesgegenwart, indem er plötzlich auf beide Kniee fiel, die Hände drollig gegen das Publikum ausstreckte und ausrief: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gottes willen, lachen Sie doch über mich!“ Alles lachte und klatschte, indem Stranitzky ihm nun

feierlich die Pritsche einhändigte. Prehauser wurde bald ebenso beliebt, wie sein Vorgänger. Er beherrschte beinahe vier Jahrzehnte die Bühne, bald als Prinzipal, bald als Darsteller.

**774. Die Typen der italienischen Komödie.** Seitdem sich das italienische Volkstheater, ähnlich wie das deutsche, aus geistlichen Dramen entwickelt hatte, aus den „vangelì“, „istorie spirituali“ u. s. w. löste sich die Farce bald als eine Sonderart ab und setzte bestimmte Charaktere als Darsteller dieser *commedia del arte*, Stegreifkomödie fest. Die älteste dieser verschiedenen Masken, die in allen Stücken dasselbe vorgeschriebene Kostüm trugen, ist der „Dottore“, auch Gratiانو genannt, aus Bologna stammend, die Type eines pedantischen und langweiligen, gelehrt sein wollenden Wortmachers. Es ist das zu Fleisch und Blut gewordene Pasquill auf alle gelehrten Pedanten, der eingebildete Narr, der alle menschliche Weisheit verschluckt zu haben glaubt, der alte Geck, der in der Einbildung lebt, daß jedes Mädchen in ihn verliebt sei, weil er einen riesengroßen Hut hat, ein gelehrt aussehendes schwarzes Wams und einen langen Mantel trägt, weil er Doktor ist und sich für ein großes Licht hält, ein langweiliger Patron, der mit aufgeblasenen Floskeln und Phrasen um sich wirft. Aus Neapel stammt der Capitano (auch Spavento, Cögangarato oder Cöcodrillo genannt), es ist der Erbe des großmäuligen Eisensressers der alten römischen Komödie, der aufgeblasene Soldat, der sich stets als Sieger preist, selbst wenn er die stärksten Prügel bekommen, eine famose Parodie auf jene Feldherren, die sich mit glänzenden Eroberungen

brüsten, selbst wenn sie die schmachlichsten Niederlagen erlitten haben, er trägt eine gewaltige steife Halskrause, Uniform und einen langen Säbel, der nicht aus der Scheide geht, weil er eingeroftet ist. Pantalone ist der reiche venezianische Krämer mit roten, eng anschließenden Beinkleidern, gleichfarbigem Wams und schwarzem burnusartigen Ueberwurfe. Er ist der gutmütige und ziemlich einfältige Vater der reizenden, verzogenen, verhätschelten Colombina, die bloß dazu da ist, ihren dummen Herrn Papa, der sie abgöttisch liebt, zu hintergehen und ihm ein X für ein U zu machen. Ihr Anbeter ist Arlecchino aus Bergamo, im buntscheckigen Gewande mit schwarzer Larve und weißem Filzhute, leichtfüßig, verschmidt und gewandt, ein Abkömmling des „Sunderpfleck“, *centunculus* aus der altrömischen Komödie. Seine Schliche werden vom Pulcinello bemerkt, dem häßlichen, faulen, feigen und nachhaften Diener des Pantalone, der doch fortwährend der Geprellte ist. Pulcinello ist die Karikatur der armseligen Spione, die überall Verrat wittern, immer zu spät kommen und nie irgend etwas aufdecken können, ein Schmarotzer, der für ein gutes oder schlechtes Gericht zu allem fähig ist. Endlich der Gelsomino, der Nebenbuhler des begünstigten Arlecchino, ist der modisch frisierte, geschnürte Zierbengel, der sich für unwiderstehlich hält. — Aus diesen Typen setzt sich die italienische Stegreifkomödie zusammen, die in unaufhörlicher Wandelbarkeit neue Scenen auf den Canavas schreibt, der durch die Figuren feststeht.

**775. Harlekin.** Arlecchino mit seinem buntscheckigen Gewande gelangte bereits zu Anfang des 18.

Jahrhundert auf die deutsche Bühne, auf der die fremde Figur als Arlequin, dann als Harlekin sich bald heimisch machte. Obwohl die lustige Person trotz seiner italienischen Herkunft sich durch und durch von deutschem volkstümlichen Humor, der nur vielfach über die Stränge schlug und zu Zotereien ausartete, erfüllt zeigte, blieb ihm doch meist der italienische Name anhaften, und der deutsche Name Hanswurst kommt erst später von Wien her, seiner Geburtsstätte, wie wir sahen, in Aufnahme. Harlekin beherrscht nun fast fünf Jahrzehnte die deutsche Bühne, er ist der allgemein gültige Spaßmacher. Denner (der Jüngere, um 1710, nähere Lebensdaten nicht bekannt, Chronologie S. 45) wird als der erste in Deutschland genannt, der den Harlekin spielte. In dieser ersten Zeit warf er noch mit italienischen Brocken um sich, machte „Lazzi“, d. h. pantomimische Extraspäße, wie man sie in Italien liebte, allmählich verschwand jedoch diese fremde Zuthat. In allen geschichtlichen Stücken schwang „Arlequin“ seine Pritsche, auf allen Plakaten ist Harlekin der Lockvogel, der das Publikum anziehen soll. Da heißt es einmal auf einem Hamburger Zettel von 1719. „Nero der sechste römische Kaiser In den ersten 5 Jahren seiner löblichen Regierung. Oder die Beleidigung aus Liebe Mit Arlequin einem interessierten Hofnarren.“ Oder er wird besonders hervorgehoben: „Der sehenswürdige Schauspiel extraordinärer Arlequinischer Lustbarkeiten.“ Dann werden alle seine Verkleidungen angegeben: Er kommt als ein Nachtschwärmer, eine junge Magd mit ihrer Consortin, eine Bassgeige, ein possierlicher Herkules, eine artig-inventierte Hauslaterne,

ein lebendig Bund Stroh &c. In der Geschichte des deutschen Theaters finden wir nun vielfach die Bemerkung, daß gewisse Schauspieler als gute Harlekine bekannt sind. Genannt werden Johann Kaspar Haaf, ein geborener Dresdener, ursprünglich Barbier, Franz Schuch, der in seiner Gattin, geb. Mademin, eine ausgezeichnete Colombine neben sich hatte, Steinbrecher, Bernardon-Kurz und viele andere. Wie stark der Harlekin die literarische Produktion in einseitiger Weise beeinflusste, ist bekannt, es gab keinen Stand, in dessen Beschäftigung er sich nicht eindrängte, keine historische Persönlichkeit, neben der er sich nicht auf der Bühne geltend machte. In der Haupt- und Staatsaktion agierte er mit, und wenn auch nur als Nebenperson, so war er doch die beliebteste Figur, und in den Burlesken und Stegreiffspielen blieb er mit den Seinigen der Mittelpunkt der Darsteller. Kein Wunder, daß er sich allmählich zahlreiche Feinde erwarb, unter denen der erbitterteste Johann Christoph Gottsched war. Im Jahre 1737 setzte er es bei der bekannten geistvollen und ideal gesinnten Prinzipalin Friederike Neuber durch, daß der Harlekin öffentlich auf der Bühne verbrannt wurde, eine Scene, die Christian Heinrich Schmid in seiner „Chronologie des deutschen Theaters“ mit Recht selbst „die größte Harlekinade“ genannt hat. Es wurde in der Bude, in der die Neuberin in Leipzig bei Boses Garten spielte, zuerst ein von der Direktorin gedichtetes Vorspiel gegeben, in welchem dem Harlekin wegen seiner übermütigen und ungehörigen Streiche und Ungebührlichkeiten ein förmlicher Prozeß gemacht wurde und dann erschien eine Stroh puppe im buntscheckigen Narrengewand, die auf einem Scheiterhaufen richtig

verbrannt wurde. Ein Dichter feierte diesen thörichten Akt in folgenden Versen:

„Ich singe von der Frau, die um  
den Pleissenstrand  
Den deutschen Harlekin aus ihrer  
Zunft verbannt,  
Sich selbst bezwungen hat, die  
Bühne stets verbessert,  
Kunst, Beifall und Geschmack, wie  
ihren Ruhm vergrößert.“

#### 776. Harlekins Verteidigung.

Er war zwar verbrannt und verbannt worden, der lustige Harlekin, aber tot war er nicht, schon aus dem Grunde nicht, als er zwei große Beschützer fand, zwei der ersten deutschen Schriftsteller. Justus Möser, der Osnabrücker Patriot, ließ eine Verteidigungsschrift erscheinen „Harlekin, oder Verteidigung des Grotesk-Romischen“ (1761), worin er die Harlekinaden auf das glänzendste und witzigste verteidigt, der lustigen Person ihren idealen Wert zur Läuterung der Sitten und des Geschmacks vindizierte und davor warnte, den reinen Gehalt des Harlekin mit seinen schmutzigen Darstellern zu verwechseln. Und Lessing schreibt in seinem berühmten Litteraturbriefe (18. Stück, den 30. Juni 1767); „Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Er. Magnificenz des Herrn Professors Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutschen Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen, denn im Grunde hatten sie nur das bunte Zäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuber selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß Hänschen und war ganz weiß anstatt scheckigt

gekleidet. Wahrlich ein großer Triumph für den guten Geschmack! Auch die ‚falschen Vertraulichkeiten‘ (von Marivaux) haben einen Harlekin, der in der deutschen Uebersetzung zu einem Peter geworden . . . ich dünkte, wir zögen ihm das Zäckchen wieder an. Im Ernste, wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? Er ist ein ausländiges Geschöpf, sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! ‚Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt‘; — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. ‚Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke zu sehen.‘ Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten! es ist nicht Harlekin, der heute im ‚Timon‘, morgen im ‚Falken‘, übermorgen in den ‚falschen Vertraulichkeiten‘, wie ein wahrer Hans in allen Gassen vorkommt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im Timon ist nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir aber in diesem Vergnügen wählicher, und gegen kalte Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener sind — sondern als selbst die Römer und Griechen waren. War ihr Parasit etwas anderes als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stückes schiden oder nicht?“

**777. Harlekins Nachkommen und Verwandte.** Neben der trefflichen psychologischen Vertiefung der lustigen Person in den angeführten Worten Lessings giebt er auch einen wichtigen historischen Hinweis, der nun weitergeführt werden kann, daß Harlekin niemals aussterben wird, sondern daß er unter den verschiedensten Verkleidungen und Benennungen zu allen Zeiten und bei allen Völkern immer wieder auftaucht. Ist der „raisonneur“ der französischen Komödie des 19. Jahrhunderts nicht auch eine Art Allweltscharlekin, der allen Leuten auf der Bühne die Wahrheit sagt, bei dem sich alle Rats erholen und der stets im Mittelpunkt der ganzen theatralischen Handlung steht? Ist nicht ebenso der typische Bon vivant des deutschen Lustspiels, ob er nun bei Gustav Freytag in den Journalisten Conrad Volz heißt, bei Roderich Benedix in fast allen Lustspielen erscheint, bei Paul Lindau im Erfolg als Friß Marlow wiederkehrt — nicht auch eine stehende lustige Person? Es sind nur die von Lessing erwähnten „Varietäten“, die wir vor uns haben. —

Eine direkte Nachahmung der alten Figur sehen wir in der schon erwähnten Figur des Staberl, des Parapluiemachers, den Adolf Bäuerle zuerst im Jahre 1813 (am 22. Oktober) in der Posse „Die Bürger in Wien“ auf die Scene brachte, und bei ihrer schnellen Beliebtheit in zahlreichen anderen Scenen und Komödien verwandte. Der Figur wohnt eine eigene, vielleicht spezifisch wienerische Mischung von drolligen, satirischen, faustischen, derben, grotesk-komischen Elementen bei, es ist ein pudelnärrischer Kerl mit süßem Selbstdünkel, gutmütiger Großsprecherei, einer tüchtigen Portion

Unverschämtheit und von unerschöpflicher Geschwähigkeit. Weitere Possen heißen: Staberls Hochzeit oder der Courier, Bürgerinnen in Wien, Staberls Wiedergenesung u. s. w.

Neuerdings ist sogar der wirkliche Arlequino wieder auf dem lebenden Theater aufgetaucht. In dem Goldonischen Lustspiel „Der Diener zweier Herren“, welches auf dem Wiener Burgtheater neu-einstudiert zur Aufführung gelangte, spielte Hugo Thimig die Titelrolle, welche die des Arlequino ist, in Maske und Spiel ganz meisterhaft, ganz im Stil der alten italienischen Komödie. Und in Leon Cavallos Oper „Pagliacci“ sehen wir alle Typen der italienischen Volkskomödie wieder auf der Bühne, hier als Mittelpunkt einer tragischen Handlung.

**778. Kasperle.** Ein weiterer Nachkomme des Harlekin und Hanswurst ist der Kasperle, auch Kasperle Larifari genannt, der von 1780 bis um 1820 als lustiger Bedienter, als derber, dummer, dreister Knappe in Ritter- und Zauberstücken auf der Wiener Bühne sein Wesen trieb. Ohne Hanswurstkostüm, ohne grünen Filz und Britsche war er nur der schauspielerische Vertreter der lustigen Figur, als ein naiver oder dummer österreichischer Bauernjunge, den schon Friedrich Nicolai auf seiner Wiener Reise (1784) bewunderte. Er berichtet: „Als der Hanswurst vom Wiener Theater vertrieben ward, wollte ein großer Teil des Publikums die lustige Person nicht missen. Man machte also die verschiedenen Versuche, diese unter anderm Namen von neuem einzuführen, wovon der Kasperle am meisten Beifall erhielt. Als dann endlich die extemporierten Stücke von den größeren Wiener Theatern:

vertrieben wurden, zogen sie in die Vorstädte, besonders nach dem Badeorte Baden bei Wien.“ Der vornehmste Unternehmer dieses Spiels war Martelli, bei dem der Darsteller des Kasperle einen berühmten Namen führte: Johann Varoche (geb. um 1735, gest. 1807), ohne mit dem späteren gleichnamigen Burgschauspieler verwandt zu sein, der ein Berliner war. Später siedelte er nach Wien an die Leopoldstädter Bühne über, die davon das Kasperletheater hieß. Die Viertelkronenstücke (= 34 Kreuzer), die man für ein Billet bezahlte, hießen in Wien nur „Kasperl“. Hatte J. Varoche auch keine bestimmte Kleidung, wie einst Stranitzky, so hatte er doch ein Erkennungszeichen, einen Brustfleck mit aufgenähtem roten Herzen. Varoche war nach der Schilderung seiner Zeitgenossen nicht witzig, sondern nur spaßig, war aber sehr gewandt im Extemporieren und war besonders komisch durch seine überaus geschickte Unbehilflichkeit, seine langen, tappenden Schritte, seine lächerlichen Gebärden.

**779. Kasperletheater.** Von dem von Varoche erfundenen Namen hat das ganze Puppentheater, das neuere Spiel mit Marionetten, seinen Namen ererbt. In Oesterreich trägt es heute neben dem Wurstel (von Hanswurst) den Namen Kasperletheater, oder Käschperle, nach der Hauptfigur in diesen von Marionetten gespielten Stücken. Ins Norddeutsche übertragen, heißt der Kasperle in seltsamer Anlehnung an das italienische Wort (pagliacci) Pojak, wie auch der Clown im Zirkus ebenso genannt wird. Wie der Greis im Alter wieder zum Kinde wird, so ist der einst so freche, so übermütige, so anzügliche Hanswurst und Harlekin, der einst vor keinem Fürsten und keinem

Würdenträger, er mochte noch so hoch stehen, zurückwich, der die Schwächen der Großen und Größten verspottete, der seinen dreisten, satirischen Witz an jedem rieb, der ihm in den Weg trat — wenn er auch dafür oft Prügel erntete — so ist Hanswurst nur noch der Kasperle für die lieben Kleinen geworden. Aber so groß ist seine Lebenskraft, seine geniale Fähigkeit, daß er auch noch lebendig wirkt. Oder sollen wir sagen, daß Hanswurst weise und milde geworden ist, daß er nur noch der sprudelnde Lustigmacher für die Kinderwelt sein will, da er eingesehen hat, bei den Erwachsenen ist trotz allen Pritschenschlägen des Spotts und der Satire doch nichts auszurichten? Wenn der buntscheckige Bursche nun allmählich auch einige Jahrhunderte auf seinem krummen Rücken hat — seltsamerweise wird der Kasperle des Puppenspiels stets als eine Figur mit hohen, verwachsenen Schultern dargestellt, — alt ist er nicht geworden auf der bis jetzt letzten Station seiner dramatischen Lebensbahn. Wie frisch wirkt er in den Buden im „Wurstelprater“ in Wien auf klein und groß, wie drängen sich auf allen Vogelwiesen und Jahrmärkten, auf Weihnachtsfesten und Schützenplätzen die Jugend von Stadt und Land vor sein kleines Theater. Die stete Berührung mit der Kinderwelt, diesem dankbaren Publikum mit den leuchtenden Augen und den glühenden Wangen beleben seine lustigen Kräfte, und die vorgeschrittene Technik des modernen Kunstgewerbes sorgt dafür, daß auch das verwöhnte Großstadtkind sein richtiges Kasperletheater sehen oder gar besitzen kann.

**780. Marionetten.** Das Kasperletheater führt uns naturgemäß auf die Puppenspiele, die Marionetten, die nicht immer nur die

Umgebung des star Kasperle waren, sondern die vielleicht eine ältere Geschichte haben als dieser und das ganze lebende Theater. Ein berühmter Gelehrter, ein Mitglied der französischen Akademie, Charles Magnin, hat ihrer Geschichte ein umfangreiches, von gelehrtem Stoff erfülltes Werk gewidmet, ohne den bedeutenden Stoff zu erschöpfen. Denn nach den neuesten Forschungen, die auf eine ältere Periode zurückgehen, als sie Magnin durchforschte (Aegypten, Griechenland und Rom), ist die Heimat des Puppenspiels — Indien. Die alten Märchen sind von ihrer indischen Urheimat nach Persien gewandert und sind dann durch die Araber nach Europa gekommen. Wir kennen die alten indischen Versionen des deutschen Rotkäppchens und des Dornröschens, welches in der alten deutschen Sage bereits als Brunhilde erscheint. Aus der wabernden Lohe, die Siegfried siegreich durchschreitet, ist im Märchen der zusammenge wachsene Dornbusch geworden, aus welchem der Märchenprinz die Schöne errettet. Wenn wir bisher auch den genauen Weg noch nicht wissen, den das altindische Puppenspiel nach Europa gemacht hat, so ist doch dessen Inhalt, dessen Art und Weise mit dem europäischen Marionettenspiel so ähnlich und gattungsverwandt, daß man sich der Annahme einer Urverwandtschaft nicht verschließen kann. Eine geistreiche Hypothese hierzu hat der Hallenser Sanskritist Richard Bischof in seiner Rektoratsrede vom Jahre 1900 aufgestellt, „Die Heimat des Puppenspiels“, indem er die Zigeuner, als die Verbreiter und Ueberleiter dieser volkstümlich-dramatischen Kunst annimmt, denn die Stammesheimat der Zigeuner ist, wie aus ihrer Sprache erwiesen ist, Indien.

**781. Marionetten in Indien und Aegypten.** Die indischen (Sanskrit-) Worte für „Puppe“ putrika, duhitrika, put-tali, puttali, bedeuten soviel wie „Töchterchen“ und sind alle der Volkssprache entnommen und leben noch heute in mehreren indischen Dialekten fort. Die Puppen wurden aus Wolle, Holz, Büffelhorn oder Elfenbein gemacht und waren zugleich ein ebenso beliebtes Mädchen-spielzeug, wie bei uns. Sehr früh bereits werden mechanische Puppen erwähnt. Auf der Bühne wurden sie durch einen Faden bewegt (sutra), den der Puppenspieler lenkte. Solche an Fäden befestigte Puppen erwähnt bereits das alte Epos Mahabâbhârata (etwa 400 v. Chr. Geb.). In einem Drama aus dem 10. Jahrhundert n. Chr. treten zwei Gliederpuppen auf, die der Mechaniker Bisâwada verfertigt hatte. Die eine Puppe stellt ein von einem Dämon geraubtes Mädchen dar, Sitâ, die andere ihre Milchschwester Sindûwikâ. Im Munde der Sitâ befand sich ein sprechender Star, die Worte der andern (in Versen) spricht der als Puppenspieler auftretende Dämon. Der Puppenspieler heißt sùtradhâra, Fadenhalter, und so heißt er in Indien bis heute, wo die Landleute das Puppenspiel als einzige dramatische Gattung kennen. Merkwürdigerweise heißt aber in den litterarischen Stücken Indiens der Direktor ebenso, woraus hervorgeht, daß das Puppenspiel bei den Indiern älter sein muß, als das Drama der Lebenden, in welchem kein „Fadenhalten“ mehr nötig ist. Die Kunst dramatischer Rede ist uralt in Indien, bereits in den Hymnen des Rigveda (etwa 3000 v. Chr. Geb.) finden sich dialogische Szenen vor, welche Verse und Prosa gemischt enthalten. Dasselbe finden wir in dem indischen

Schauspiel und darin auch eine charakteristische Figur, den Lustigmacher *Bidûsaka*, eigentlich: Schlemmcher, Tadler, Spötter. Er wird als buckiger Zwerg dargestellt, mit hervorstehenden Zähnen, mit verzerrtem Gesicht, kahlköpfig und gelbäugig. Er ist ein Schlemmer, ein Vielfraß, von assenmäßiger Häßlichkeit, ein Dummkopf, eitel, unwissend, furchtsam. Seinem Stande nach ist er Brahmane, gehört also der obersten Kaste des indischen Volkes an und das zeigt, daß er eine rechte Volksfigur ist, denn in den indischen Possen werden die Priester aller Religionen mit Vorliebe verspottet. *Bidûsaka* ist nach allem der nächste Verwandte, der Urahn des Hanswurst, Harlekin und Kasperle. — Die einzig uns überlieferten Namen von altindischen Puppenfabrikanten und Puppenspielern sind *Maya* und *Bisawâda*. —

Im 2. Buch von Herodots Geschichtswerk (484—424 v. Chr.) werden hieratische Puppen bei den Aegyptern erwähnt, die bei Festen von Frauen von Dorf zu Dorf getragen wurden. Sie waren nur eine Spanne groß und an Fäden beweglich. Ein Flötenspieler zog vor den puppentragenden Frauen einher. — Griechische und römische bewegliche Puppenfiguren sind vielfach ausgegraben worden. Schon Homer erwähnt in der Iliade die automatisch rollenden Dreifüße des Vulkan. Eine berühmte, dem Daedalus zugeschriebene Holzbildsäule der Venus war beweglich, und Aristoteles meint, daß das im Innern der Figur enthaltene Quecksilber die Bewegungen verursacht habe. Die meisten dieser beweglichen Figuren waren aber entweder Götterbilder oder Spielzeuge, ein eigentliches Puppenspiel lernen wir erst in Athen kennen.

782. Griechenland, Rom. Der Puppenspieler *Pothinos* aus *Syrakus*. Im „Gastmahl“ berichtet Xenophon (440—355 v. Chr.), daß der aufmerksame Wirt *Kallias* sich zu einem Festmahl (dem auch Sokrates bewohnte), den bekannten Puppenspieler *Pothinos* verschrieben habe, der mit seinen hölzernen Figuren in der festlichen Gesellschaft eine Vorstellung gab, dann aber die Puppen einpackte und von lebenden Darstellern eine Pantomime „*Bacchus und Ariadne*“ aufführen ließ. Dieser *Pothinos* erhielt dann auch die Erlaubnis, im Bacchustheater zu Athen öffentliche Vorstellungen zu geben. Das Volk fand ein solches Gefallen an dieser neuen Kunst, daß sich eine Art eigener Zunft der Puppenspieler bildete. Es ist nun sehr bemerkenswert, daß die Griechen diese Künstler genau in demselben Gedankengang benannten, wie die alten Indier, *neurospastai* (Fadenzieher). Der griechische ambulante Puppenspieler stand hinter einer Art von Gerüst, von dem oben seine Puppen herabhängen, die er an Fäden von hinten dirigierte. Das Antikenkabinett der Pariser Nationalbibliothek besitzt aus dem Besitze des bekannten großen Sammlers und Forschers, des Grafen Caylus, mehrere Figürchen mit beweglichen Weinen, das vielleicht eine solche griechische (oder römische) Marionette gewesen ist. Alle sind mit bunten Farben bemalt, es sollen Dienerinnen der Flora dargestellt sein. Der Physiker *Heron* von *Alexandria* (um 100 v. Chr.) erfand, außer Spiegeln zur Darstellung von Geistererscheinungen, kleine automatische Theater, auf denen Szenen aus dem trojanischen Kriege von Puppen dargestellt wurden. Unter anderem war die Scene

in eine Schiffswerft verwandelt, ein Duzend Arbeiter, in drei Gruppen verteilt, standen da, die einen spalteten Holz, die anderen sägten, andere wiederum schwangen den Hammer, handhabten große und kleine Bohrer u. s. w., um so vorzuführen, wie ein Schiff gebaut wird. Das Theater schließt sich von selbst, wie die beiden Thüren eines Schrankes und die zweite Scene zeigt dann den Stapellauf der Schiffe. Im dritten Akt sieht man vorerst nichts als Meer und Wasser — dann kommt von ferne die griechische Flotte angesegelt und angerudert, die einzelnen Schiffe führen ihre Manöver aus, Delphine schießen im Wasser hin und her — Heron erklärt am Schlusse der Vorstellung nach lebhaftem Beifall, daß alle Darsteller Puppen sind, die von ihm konstruiert worden sind.

Von den römischen Marionetten spricht Horaz, (Satiren II, 7, 82). Er nennt sie „ein durch fremde Sehnen bewegliches Stück Holz (nervis alienis mobile lignum), doch sind außer dieser Anspielung wenig genaue Daten überliefert. Nur Apulejus, der Satiriker und Philosoph (um 125 n. Chr.), der Verfasser des berühmten Romans „Der goldene Esel“, sagt in seiner Weltbeschreibung (wohl in Anlehnung an Aristoteles): „Wenn diejenigen, welche die Bewegung der Glieder an den hölzernen menschlichen Figuren leiten, den Faden an dem Gliede, das in Bewegung gesetzt zu werden pflegt, ziehen, dann wird sich der Nacken drehen, der Kopf nicken, die Augen im Kopfe herumgehen, die Hände wie zu jeder Dienstleistung bereit stehen, und die ganze Gestalt auf anmutige Art gewissermaßen zu leben scheinen (De mundo II, 351). Als Bezeichnung für

Marionetten sind in der römischen Litteratur verschiedene Bezeichnungen überliefert: Pupae, Sigillae, Sigilliolae, Imagunculae, Homunculi, d. h. Puppen, Figürchen (von den Bildern der Siegelringe hergenommen), Bildchen, Menschlein.

**783. Die Marionetten im Mittelalter.** In der berühmten um 1170 verfaßten Encyclopädie *Horatius Deliciarum*, welche die Aebtissin *Herrad von Landsberg* verfaßt hat, deren inhaltreiche Bilderhandschrift im Jahre 1870 bei der Beschießung von Straßburg verbrannt ist, befindet sich eine Darstellung von Marionetten. Das Buch, dessen Bilder uns durch früher genommene Kopien erhalten sind, wurde zur Unterweisung der Kinder durch die Nonnen benutzt und so findet sich auch dieses Spielwerk darin abgebildet. Es sind zwei mit Schild und Schwert gegeneinander kämpfende, gepanzerte Ritter, die je von einer Person an ziemlich starken Stricken gegeneinander dirigiert werden. Wenn die Verfasserin der Handschrift in diesem Bilde auch einen (für meine Darstellung gleichgültigen) symbolischen Sinn in diese Marionettenscene gelegt haben will, so erscheint doch sicher, daß der Zeichner der Scene, einem wirklich vorhandenen Modell gefolgt ist und darum ist das Bildchen zur Geschichte der Marionetten wichtig.

**784. Die Marionetten in neuerer Zeit. Spanien.** Cervantes, der unvergleichliche Sittenschilderer seiner Zeit, läßt seinen Helden *Don Quixote* auch mit einem herumziehenden Puppenspieler zusammenkommen (Buch II, Kap. 25—26). Während der Ritter von der traurigen Gestalt in einem Dorfgasthofe eingekehrt ist, erscheint ein dort bekannter Puppenspieler, der seinen Kasten auf einem Karren

mit sich führte und außerdem noch einen Affen bei sich hatte, der die ihm vorgelegten Fragen über vergangene und zukünftige Dinge zu beantworten wußte. Der herumziehende Künstler hatte im Hofe seinen Puppenkasten, der mit brennenden Kerzen bestückt war, aufgestellt, er selbst stieg in das Gestell hinein und regierte die Drahtpuppen, draußen aber stand ein Knabe, der bei ihm diente, und den Zuschauern die Wunder des Puppenspiels erklärte. Er hielt dabei ein Stäbchen in der Hand, mit dem er auf die Figuren, so wie sie auf die Scene traten, zeigte. Der Vorstellung ging der Schall einer Menge Trommeln und Pauken, und der Donner vieler Kanonen, der aus dem Innern des Puppenkastens ertönte, voraus (also eine Art Orchestrion) und dann begann das Stück. Es hieß diesmal: Die Befreiung der schönen Melisandra durch den Ritter Gayferos und Don Quirote war bald von dem Inhalt und der Darstellung so gefesselt und so aufgeregt, daß er lebende Menschen und eine wirkliche Begebenheit zu sehen glaubte. Schließlich kam er in eine solche Wut, daß er das ganze Personal der Darsteller niedersäbelte und das ganze Theater in tausend Stücke schlug! — Die Form dieses Theaters war übrigens in Spanien und Portugal bis in die fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts noch ebenso, denn gewöhnlich führten blinde Bänkelsänger ein kleines Puppentheater bei sich, das von einem Knaben geleitet wird, und sie selbst singen den Inhalt des Stückes, eine Legende oder eine maurische Sage in einem gesangsartigen Recitativ. — Auch kommt in Spanien bereits in sehr früher Zeit (um 1600) auf dem Mario-

nettentheater eine stehende lustige Figur vor, Don Christoval Pulichinela. Auch gab es die echt nationalen Stiergefächte mit Puppen, „toro de titeres“.

### 785. Marionetten in Italien.

Italien mit seinem temperamentreichen Volks- und Straßenleben, mit den Lebensgewohnheiten einer Bevölkerung, die die größte Zeit ihres Daseins unter freiem Himmel lebt, ist seit Alters eine rechte Heimat der Marionetten, dort in früheren Jahrhunderten *Magatelli* genannt, vermutlich eine dialektische Verwandlung aus *Vagatelli*. Auch heißen sie wohl *Puppi*, verkleinert *Pupazzi*, die einfachen, mit den Händen regierten, und *Fantoccini* die feineren, als kleine mechanische Kunstwerke gearbeiteten. Auch nennt man sie wohl *Burattini*, nach der komischen Hauptfigur *Burattino*, eines berühmten Puppenspielers aus älterer Zeit, Anfang des 16. Jahrhunderts. Es giebt fast keine Stadt in Italien, wo nicht ein regelmäßig spielendes Marionettentheater vorhanden ist und groß und klein ergößen sich in gleich liebenswürdiger Naivität an dem Spiel der kleinen Figürchen und dem meistens nur von einem Direktor mit seiner Frau oder einem Gehilfen gespielten, d. h. mit verschiedenen Stimmen gesprochenen Stück. In Venedig auf der Riva dei Schiavoni, in Neapel auf dem Largo del Castello, auf der Piazza Navona in Rom waren von alters her berühmte Puppentheater. Bekannte und berühmte Dichter haben sich nicht gescheut, diesen kleinen Darstellern ernste und lustige Stücke „auf den Leib“ zu schreiben, worin sie volksmäßige Stoffe bearbeiteten, oder aktuelle politische Staatsaktionen und gelegentliche Lokalsatiren anbrachten.

786. Der **Burattino** stammte aus Florenz, war 1622 noch am Leben und erwarb einen so großen Ruf, daß bald in allen größeren italienischen Städten Burattinis auftraten, in Venedig, in Mailand, in Rom, Neapel und Turin, in Genua und Bologna. In Venedig, auf dem Markusplatz und auf der Piazzetta spielten zur Karnevalszeit oft mehrere Burattinis zu gleicher Zeit und mitten unter den Menagerien, den Tribünen für die Zahnbrecher und den Seiltänzerbuden stand die fröhliche Menge in ihren Theatern, denn die Konkurrenz der wirklichen Theater hatte es durchgesetzt, daß sie nur in geschlossenen Räumen spielen durften. Ihre Vorstellungen durften erst bei Sonnenuntergang beginnen und mit der Stunde des Theateranfangs schließen. Aber um 1760 verließen einige Unternehmer ihre geschlossenen Buden und zeigten sich ihrem Publikum unter freiem Himmel. Vielfach dienten sie auch den Charlatans, den Volksärzten als anziehende Reklame für irgend ein Allheilmittel, eine Salbe, einen Lebensbalsam und dergl.

787. Der berühmteste Puppenspieler Italiens im 18. Jahrhundert war **Massimino Romannino** in Mailand, der auf der Gran Piazza daselbst sein Theater hatte. Meist bestand die ganze lebende Direktion nur aus ihm allein, er dirigierte die Puppen mit seiner Hand, recitierte und improvisierte den zur Handlung nötigen Text und veränderte seine Stimmung oder Betonung nach dem Inhalte der Rolle mittels einer im Munde gehaltenen kleinen Flöte; zuweilen hatte er jedoch auch noch einen Gehilfen für die Fülle seiner auftretenden Personen.

788. Ganze Spektakelstücke sind in Italien auf Marionettentheatern

zur Aufführung gelangt. In Genua wurde 1834 auf dem Teatro delle Vigne „Die Belagerung von Antwerpen“ gegeben. Es war ein militärisches Drama mit einem Schuß Liebe und politischen Intrigen vermischt. Die Darsteller des Stückes, die Marionetten, sprachen so pathetisch, berichtet ein französischer Reisender, daß man hätte meinen können, man sitzt in der Pariser Comédie française. Auf die Generale der beiden feindlichen Heere war mit unparteiischer Hand der gleiche Schlachtenruhm ausgegossen, der General Chassé war ebenso ehrenvoll bedacht, als der Marschall Gerard. Fortwährend wechselten sie Komplimente und bombastische Redensarten aus. Der Marschall sah wie ein homerischer Held aus, eine große, starke, kolossale Puppe und dickem Schnurrbart in einem komischen Tambourmajor-kostüm, der mit seinen langen Armen fortwährend herumfuchtelte und sehr laut sprach. Wenn er seinen großen Mund zum „Sprechen“ öffnete, bewegten, sich zu gleicher Zeit seine dräuenden Augen furchtbar rollend in ihren Höhlen, die einem andern, als den alten Chassé gewiß Furcht eingeflößt hätten. Dieser, ein altes Männlein, wie Friedrich der Große gekleidet, trug eine weiße Perücke, einen breiten Hut und einen Soldatenrock mit zurückgeschlagenen Schößen, die mit Stecknadeln befestigt waren. Uebrigens sah er sehr hübsch und energisch aus und seine beredte Sprache troff von Gelehrsamkeit, wie der Vortrag eines Turiner Universitätsprofessors. Allerdings in den Kostümen der anderen Auftretenden herrschte ein starker Mangel an historischem Sinn. Die französischen Soldaten hatten piemontesische Uniformen, und eine Dame aus Ant-

werpen sah aus, wie eine Ungarin aus der Zeit Maria Theresias. Prachtvoll wurde der Sturm auf die Stadt ausgeführt, ein Trommler bearbeitete sein Instrument mit solcher Wucht, daß seine Füße gar nicht mehr den Boden berührten.

**789. Girolamo in Mailand.** Die Mailänder Puppen des Girolamo im Teatro Fiasco waren ein Jahrzehnt lang die berühmtesten Italiens. Sie dankten ihren Ruhm dem Spaßmacher Girolamo, der im milanesischen Dialekt sprach und in den Zwischenakten seiner großen historischen Stücke allerliebste Balletts zur Aufführung brachte. Prinz Eugen von Savoyen bei der Belagerung von Temesvár blieb lange Zeit ein beliebtes Spektakelstück (um 1834). Besonders prächtig fiel, wie berichtet wird, das Puppenballett aus. Alle diese Besten aus Holz und Pappe machten ihre Sprünge und Pas so gelenkig und elegant, daß kein menschlicher Fuß sie hätte nachahmen können und als man wiederholt Bravo rief und klatschte, kam die Prima Ballerina heraus und legte mit einer so süß-zimperligen Miene die Hand aufs Herz, daß manche Primadonna sie um die Grazie hätte beneiden können. Die Püppchen karikierten zum Totlachen die Manieren der Sängerinnen von der Scala und mußten ihre Tanzfiguren mehrfach wiederholen.

**790. Das Teatro Fiasco in Rom,** ein stehendes Puppentheater (nach dem Palazzo Fiasco, in dessen Erdgeschoß es aufgeschlagen war) durfte spielen, wenn alle wirklichen Theater geschlossen waren. Dies Teatro Fiasco war um 1850 das vorzüglichste, mit allen technischen Vollkommenheiten und Ausstattungs-künsten eingerichtete Puppentheater Italiens. Ernste und lustige Stücke wurden darauf gespielt, nicht nur

Hanswurstiaden, sondern lange Melodramen, und sogar Rossinische Opern. Diese kleinen Holzpuppen konnten es in der Anmut der Bewegungen und in der Sicherheit ihrer Gesten mit wirklichen Schauspielern aufnehmen. Die beweglichen Augen folgten dem Heben und Senken des Kopfes und ihre Körper waren ein wirklich belebter Organismus. Zudem war die Ausstattung überaus prächtig. Die Höhe der Häuser und Bäume stand in richtigem Verhältnis zu ihrer Größe von zwölf Zoll und der vortreffliche, wie improvisierte Dialog machte die Illusion vollständig.

**791. Marionetten in Frankreich.** Die Franzosen haben dem Puppenspiel den noch heute populären und überall angewandten Namen gegeben: „Marionette“, Mariechen, die Verkleinerungs- oder Koseform von Maria. So hießen die kleinen Marienbilder, die man früher und noch jetzt in katholischen Ländern in Kirchen und an Wegen sieht. Es wurden dann kleine Puppen daraus und bei geistlichen Festen, so bei dem am Tage Maria Himmelfahrt wurden Schauspiele aufgeführt, bei denen Priester, Laien und bewegliche Puppen mitwirkten. Ludwig XIV kam im Jahre 1647 nach Dieppe zu einer solchen Vorstellung in Begleitung seiner Mutter und nahm ein so großes Vergnügen an der Vermischung von Heiligtümern und profaner Spielerei, daß er die Aufführungen verbot. Darum hörten aber die Puppenspiele, auch die geistlichen, nicht auf.

Der Kardinal Mazarin, der ein eifriger Verehrer der Marionetten war, ließ später in Paris durch Theatinermonche ein Krippenschauspiel mit dem Heiland und seiner ganzen Umgebung von Puppen darstellen und diese Darstellungen (crèches) blieben bis zum Ende





des 18. Jahrhunderts in Frankreich bestehen.

**792. Brioché und seine Zeit.** Als klassischer Neuschöpfer der Marionetten gilt in Frankreich der Quacksalber, Zahnarzt und Puppenspieler Jean Brioché (oder Brioché?), der um 1650 am Pont neuf in Paris das Volk durch seine Puppen und den verben Humor, mit dem er sie belebte, anzulocken verstand. Außer seinem toten Darsteller-Inventar besaß Brioché noch einen dressierten Affen, Fagotin (oder Fagottino) genannt, der in Frankreich sprichwörtlich geworden ist. Dieser Affe war von der Statur eines kleinen Mannes, trug einen alten Treffenhut mit einem Federstuck, eine Halskrause, wie der Hanswurst, und ein Lafaienhabit und an einem Wehrgehänge ein hölzernes Schwert. Letzteres war der Grund zu seinem tragischen Ende. Denn der lächerliche Dramatiker und Kaufbold Cyrano de Bergerac, der eines Tages von einem Gelage kam, erblickte vor der Bude Briochés diesen Affen und hielt ihn für einen Bedienten, der ihn durch Gesichterschneiden beleidigen wollte. Cyrano näherte sich dem Affen in drohender Stellung und dieser, indem er seiner Dressur folgte, zog sein kleines hölzernes Schwert und setzte sich dem „Nasenhelden“ gegenüber in Positur. Und wie Don Quixote die Puppen zerschlug, so stach der große Cyrano den armen Affen nieder. — Brioché hatte einen Sohn, François Brioché, Fanchon genannt, der gleichfalls als ein witziger Kopf geschildert ward, der aber bereits mit Konkurrenten zu kämpfen hatte. Es traten neben und nach ihm auf Benoit du Cercle (der auch ein Wachsfigurenkabinett von gekrönten Häuptern und berühmten Persönlichkeiten

aus aller Herren Länder zeigte), Daitelin, Gebrüder Feron, La Grillan mit seinem „Pygmeentheater“, später „Bamboches“ genannt und andere.

### 793. Théâtre de la Foire.

Der eigentliche Spielplatz der französischen Marionetten sind die zahlreichen Jahrmärkte in großen und kleinen Städten, in Dörfern und Flecken. Besonders die Pariser Jahrmärkte der von St. Germain (von Lichtmeß bis Palmsonntag) und von St. Laurent (August bis 29. September) war die Spielzeit der Marionetten, deren ältestes Privilegium aus dem Jahre 1646 datiert. Einer der berühmtesten Puppenspieler war Alexandre Bertrand, seines Zeichens ein Vergolder, aber dabei ein ausgezeichnete Mechaniker. Er hatte den Ehrgeiz, auch wirkliche Schauspieler zu dirigieren, und so installierte er wiederholt Vorstellungen, in denen neben seinen reizenden Puppen Kinder mitwirkten, was ihn wiederholt mit der Komödie Française und der Behörde in Konflikt brachte. Er spielte ein Stück des Dichters Fuzelier, „Theseus oder die Niederlage der Amazonen“, „Polichinell der Großtürke“, „Die Hochzeit des Polichinelle und die Niederkunft seiner Frau“ u. Für das „Jahrmarkt-Theater“, wie die Gattung speziell benannt wurde, begannen nun eine Menge litterarischer Federn thätig zu sein. Carolet, Lesage, d'Orneval, Biron, alles zu ihrer Zeit sehr geschätzte satirische Dichter, arbeiteten in den Jahren von 1710 bis gegen 1750 für das Théâtre de la Foire, von dessen urwichtigen Stücken bereits im Jahre 1729 eine große Sammlung von sechs Bänden gedruckt erschien. Besonders nahmen diese witzigen Schriftsteller diejenigen

ihrer Zeitgenossen aufs Korn, die auf den großen Pariser Theatern, in der Comédie française, gespielt wurden und verspotteten diese Stücke mit unbarmherziger Laune. Ein stehendes Thema blieb dabei die Unduldsamkeit der Comédie gegen die Volkstheater und Puppenspieler, deren Privilegien sie dauernd zu schädigen suchte. Hier war es besonders der genannte Alexis Piron (1689—1773), der für den Puppenspieler Francisque das satirische Zugstück *Arlequin Deucalion* schrieb, in welchem die Eifersucht der Comédie lächerlich gemacht wurde. Von einem andern Puppenspieler La Place, „directeur des marionettes étrangères“ wurde eine Parodie des *Romulus* von Lamotte gegeben, betitelt „*Pierrot Romulus ou le ravisseur poli*“, das sich solchen Rufes erfreute, daß der Direktor es auch am Hofe zur Aufführung bringen mußte. — Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts haben die französischen Marionetten noch eine reiche, litterarische Geschichte, deren Einzelheiten hier zu weit führen würden.

**794. Das Marionettentheater von Georges Sand.** Auf ihrem Schlosse Nohant amüsierte sich die geistreiche Schriftstellerin Georges Sand und ihr Sohn Maurice Sand mit einem eigenen Puppentheater. Zuerst, im Jahre 1847, bestand das ganze Theater aus einem umgekehrten Stuhl, der durch einen Karton und einem Vorhang zu einer kleinen Bühne gemacht wurde, hinter dem die Sprecher knien mußten, um dem Publikum verborgen zu bleiben. Die Puppen bestanden aus Holzklöhen, die mit einigen bunten Lappen umwickelt waren. Allmählich wuchs aber das Personal und auch die Bühne. Man nahm eine

leichte Kiste, die ringsum mit Vorhängen und Laubwerk verhangen war, und schnitzte aus weichem Lindenholz sieben Darsteller: Guignol, Pierrot, Combrillo, Isabella, della Spada Capitän, den Gendarm Arbat und ein grünes Ungeheuer. Letzteres war eigentlich blau, denn es war von Frau Sand aus einem Paar alten rotgefütterten Schlafpantoffeln hergestellt worden, dessen Körper mit bläulich seidenen Ärmeln versehen war. Man spielte Feerien, für die das Theater aber immer noch nicht groß genug war mit seinen zwei Kulissen und dem Hintergrund. Und als Viktor Borin, ein Freund der Sands, eines Tages einen Brand auf der kleinen Bühne darstellen wollte, brannte die ganze Bude ab. Dieser Zwischenfall, der ja fast allen Theatern gemeinsam ist, entmutigte die Direktion nicht und auf der nun geschaffenen größeren Bühne spielte man: Pierrot, der Befreier, Olivia, Woodstock, Der grüne Serpentin, Der Ritter von Sankt-Fergeau und Das Erwachen des Löwen. Bis zur Februarrevolution wurde regelmäßig weitergespielt und dann erst 1849 wieder aufgenommen. Maurice Sand war dem hübschen Spiel leidenschaftlich zugethan und mit vielem Geschick stellte er allerlei technische Verbesserungen her, sogar bereits elektrisches Licht. Vielfach traten zu den Puppendarstellern auch lebende Schauspieler — ganz wie in alter Zeit. Bis zu Anfang der siebziger Jahre dauerte diese Spielerei und oft lauschte ein erlesenes litterarisches Publikum anhängig dem kleinen, anmutigen Puppenspiel von Maurice Sand.

**795. Guignol.** Eine französische Spezialität unter den Marionetten ist der Guignol von Lyon.

Sein Schöpfer ist der im Jahre 1745 geborene Puppenspieler Mourguet, der im Jahre 1844 beinahe hundert Jahre alt, immer noch als Direktor thätig, gestorben ist. Zuerst gab er die von uns schon erwähnten Krippenspiele, besonders betitelt der „Stall von Betlehem“. Die Dynastie der Mourguets hat dann die Guignoltradition bewahrt. Die Herkunft des Namens, der Hauptperson des dortigen Puppenspiels, ist dunkel. Während von einer Seite behauptet war, er käme von der lombardischen Stadt Chignolo her, von wo notorisch eine Einwanderung nach Lyon stattgefunden hat, soll es vielmehr von der Redensart „c'est guignolant“, es ist drollig, herkommen, die Mourguet vielfach von einem seiner Zuhörer hörte, nach welchem er den Typus eines Seidenhändlers schuf, der dann ganz diesen Lyoner Bürger in Figur, Art und Sprechweise nachmachte.

Guignol, die Puppe, hat ein rundes, rosiges Gesicht, große Augen und eine platte Nase. Er trägt einen schwarzen, weichen Hut, dessen Vorder- und Hinterrand aufgeschlagen ist, wie ein Gendarmhut. Von dem Hut geht am Hinterkopf ein geflochtenes Zöpfchen herunter, das *Sarsifis* heißt. Guignol trägt eine kleine, vorn zu knöpfende Jacke mit Taschen auf der Seite. Es ist das Kostüm der Lyonnaiser Handwerker zu Ende des 18. Jahrhunderts und demgemäß ist auch die altmodische Sprache. Es ist ein Gemisch von Provinzdialekt, sachmäßigen Ausdrücken aus der Seidenweberei und einigen eingestreuten modernen Brocken, die Sprechweise ist schleppend und feimig. Er hat einen bestimmten, typischen Charakter: ein guter Kerl, ohne viel Gewissensbisse, immer hilfreich für seine Freunde, ziemlich

unwissend, aber hell und von gesundem Menschenverstand, er wundert sich so leicht nicht über irgend etwas; man betrügt ihn leicht, indem man auf seine Neigungen eingeht, aber er zieht sich meistens geschickt aus der Sache. — Bis zur neuen Zeit ist der Typus derselbe geblieben, auch nennt man ihn „canut“ von *canne*, Spazierstock abgeleitet, da man früher in Lyon den Seidenstoff konventionsmäßig nicht nach Elle oder Meter, sondern nach seinem Stöckchen abmaß. Der „Canut“ verdient wenig, 5 Franken im Tage, spinnt seine Seide, seine Faille oder Taffet, ist aber immer seelensvergnügt. Guignol hat eine Frau, *Madelon*, die er anbetet. Uebrigens ist er nicht immer nur Seidenweber; wie in den deutschen Stücken der Hanswurst, tritt auch Guignol als Bedienter, Schuster, Bauer oder Schneider auf, je nach dem Stück. Seine Komik beruht wesentlich im Lyonnaiser Dialekt, und in seiner Wortspielerei und ihrer falschen Aussprache. Der Gegenspieler von Guignol ist *Gnafron*, ein Kerl mit einem dicken, rotgedunsenen Gesicht, einen schweren Seidenfilz auf dem Kopf, mit einem kastanienbraunen Rock und ewigem Weindurst behaftet. Er ist stets der Verführer Guignols. Wie für die früheren Puppenspieler haben auch für Guignol bekannte Dramatiker allerlei satirische Komödien gearbeitet. Hier einige Titel: Guignol als Advokat, Guignol als Zahnarzt, Guignol als Gespenst, Guignol als Magiker, der Confitürentopf, der Kälberhändler, die merkwürdige Wurzel, der Rekrut von 1809 u. s. w.

796. Deutsche Puppenspiele. In den Kapiteln von Hanswurst, Harlekin und Kasperle ist das deutsche Puppenspiel schon gestreift worden.

Gottfried Prehauser zog, wenn sein Theaterunternehmen einmal in die Brüche gegangen war, anstatt mit lebenden Darstellern, mit Puppen durch Deutschlands Gauen und eine Reihe von andern Prinzipalen machten es ebenso. Und alle die volkstümlichen Stoffe, Faust, Genovefa, Die vier Haimonskinder, Fortunatus und sein Glücksfackel, Eulenspiegel waren auf dem Puppentheater ebenso heimisch, wie auf der lebenden Bühne des Volkes, Ja, es hat eine Periode in der deutschen Theatergeschichte gegeben, da das Puppenspiel das wirkliche Theater ersetzt hat. Nachdem die englischen Komödianten Deutschland verlassen hatten, als der dreißigjährige Krieg Not und Elend über ganz Deutschland brachte, in dieser Zeit waren es allein die wandernden Puppenspieler, die dem Volke von ihrer kleinen Bühne herab den Sinn an theatralischen Darstellungen erhielten, die bald heiter, mit Hilfe des Hanswursts und der Seinen, bald ernst, in erhabenen, romantisch-rührenden, auch biblischen Stoffen, das Volk von den Sorgen des alltäglichen Lebens in eine andere, eine geistige Atmosphäre erhoben und ihm Herz und Gemüt wieder lebensfroh machten. Waren auch viele Eindringlinge unter diesen Marionettenspielern, aus England, Frankreich, Holland, Italien, selbst aus Spanien, so wehrten doch auch die deutschen Puppendifektoren sich ihrer Haut und traten überall mit Erfolg in Konkurrenz mit den Fremden.

797. In Hamburg spielten Puppenspieler um 1670 in einer Bude in der Neustädter Fuhlenwiete. Sie zeigten pittoreske Städteansichten, Malta, Rom und gaben daneben geschichtliche Stücke: Maria Stuart, Königin der Fran-

zosen und Schotten, wobei Hanswurst als lustiger Franzmann auftrat. Ebendasselbst gaben zu gleicher Zeit königlich dänische privilegierte Hofacteurs mit Figuren das geistliche Stück: „Die öffentliche Enthauptung des Fräulein Dorothea“. Ein Haupteffekt war hierin der, daß, wenn die Dorothea enthauptet war und die Zuschauer Tacapo schrien, der Direktor der betreffenden Puppe den abgehauenen Kopf noch einmal aufsetzte und die Enthauptung wiederholen ließ. Im Jahre 1705 ließ auf dem Ellernsteinweg ein „vortrefflicher Marionettenspieler mit großen Figuren und unter lieblichem Gesange die Dorothea enthaupten, den verlorenen Sohn Trebern fressen und einen Harlekin sich in einer lustigen Wirtschaft zeigen“. Im Januar des Jahres 1740 spielten dort die Bayreuth- und Onolzbachischen privilegierten hochdeutschen Komödianten die Aktion vom unglücklichen Todesfall Karls XII. von Schweden. Hierin wurde die Festung Friedrichshall zweimal bombardiert, wobei die Bomben „accurat ein- und aus- spielten und als etwas Curieuses eine Marionette Tabak rauchte“. In den Jahren 1774 machte E. G. Freese mit seinen winzig kleinen mechanischen Holzpuppen viel Glück. Er gab sogenannte Intriguenstücke, z. B. die Verwirrung bei Hofe oder der verwirrte Hof, auch an den Molièreschen Don Juan wagte er sich heran.

798. Berlin. Der in der Theatergeschichte bekannte oder berühmte Reibehand, ein Schneider von Beruf, gab mit seinem Genossen Lorenzen in Berlin ein Spiel mit hölzernen Puppen. Dann erschien Titus Maas, privilegierter baden- und durlachischer Hofkomö-

diant mit seinen Puppen in Berlin, um dort eine bereits anderwärts mit großem Beifalle gegebene „Sehenswerthe ganz neu elaborirte Haupt-Aktion, genannt die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Alex Danielowitsch, Fürsten von Menzikoff eines großen favoriten Cabinetsministers und Generalen Petri des Ersten, Zaren von Moskau, glormwürdigen Andenkens nunmehr aber von der höchsten Stufe seiner erlangten Hoheit bis in die tiefsten Abgründe des Unglücks gestoßenen veritablen Belisary, mit Hannswurst einem lustigen Pastetenjungen auch Schnurefag und Kurzweiligen Wildschützen in Sibirien“ aufzuführen. Friedrich Wilhelm I. aber, aus Rücksicht für seinen nordischen Nachbar, verbot das Stück. Im achtzehnten Jahrhundert hatte Berlin eine Reihe stehender Puppentheater, von denen uns der Mathematiker Euler berichtet hat. In zahlreichen Berliner Wirtshäusern, Tabagieen genannt, fährten Puppentheater ein und waren bei groß und klein außerordentlich beliebt. Die größten und bedeutendsten waren die von Paarmann und Richter. Dann werden um 1830 die Theater von Hahbert, Morell, Pascal und Schuchart genannt, die jedes Jahr nach Berlin kamen, ihre Anschlagzettel an die Ecken schlugen und von einer Wirtschafft in die andere zogen. Sie führten die größten Schauspiele und Tragödien auf, selbst große Opern. Bis in die neueste Zeit, etwa 1880, war der alte Julius Linde in Berlin bekannt, ein äußerst interessantes Original, der ein lebendiges Inventar alter Puppenspielertradition war und von der Geschichte und den Einzelheiten dieser anmutigen

Kleinkunst einen ganzen Schatz von Wissen mit sich herumtrug.

**799. Münchener Marionettentheater.** Eine seit langen Jahren berühmte Heimstätte hat das Marionettentheater in München, wo es durch den bayrischen Generalmajor Karl Wilhelm v. Heydeck, einen hervorragenden Maler, begründet worden ist. Zuerst als Liebhaberei geschaffen, wurde es bald ein starkwirkendes Moment im Volks- und Kunstleben von Isar-Athen. Dies geschah, als der Aktuar Josef Schmid das zierliche Miniatürktheater übernahm, das über allerlei technischer Wunder, Requisiten, Fugwerke und Versenkungen verfügte. Seine Stücke schrieb zuerst der phantasiereiche Dichter und Schriftsteller Franz Graf v. Pocci, ein in vielen Künsten bewandeter trefflicher Mann. Sein erstes Stücklein hieß: Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiß; hiermit wurde das Marionettentheater am 5. Dezember 1858 eröffnet, vorher gab es einen gleichfalls von Pocci verfaßten Prolog. König Ludwig I. interessierte sich lebhaft für die wieder einmal neue Kunst und überließ ihr wiederholt einen Saal des Odeon zu den Aufführungen. Nachdem die Schmidtschen Puppenspieler wie eine echte Schauspielergesellschaft in München von Ort zu Ort wandern mußten, erhielten sie seit dem Jahre 1885, (wie uns Arthur Roessler in der vortrefflichen Theaterzeitschrift „Bühne und Welt“ erzählt), endlich ein eigenes Heim, das erste und einzige ständige Puppenspieltheater Deutschlands. Es ist im Biedermeierstil erbaut und sein „Fundus“, wie man in der Theatersprache sagt, ist ein wahrhaftes Archiv von Künstlerreliquien. Größen der Münchener Universität, wie der Philosoph Brantl, der Theologe Rings-

eis, der große Mineralog und Dialektidichter Franz v. K ob e l l u. a. dichteten Zauberstücklein für die kleine Bühne, Musiker wie L a c h n e r und K r e m p e l s e r lieferten die Musik dazu und erste Künstler schnitten für Papa Schmid die darstellenden Puppen, wie auch erste Maler den kleinen Theatersaal mit ihren Zeichnungen schmückten. Es ist ein Universal Kunstwerk, diese Münchener Marionettenbühne, an der alles Grazie und Eleganz ist, an der alle Effekte der modernen Bühnentechnik mit Fügigkeit von statten gehen, wie denn mehrere von Schmid's Mitarbeitern bereits seit über 30 Jahren an dem kleinen Werke thätig sind. Die Puppen sind künstlerische Meisterwerke in der Charakteristik, diese behäbigen Wirte, Bürgermeister mit Zipfelmützen, Dirndl, Handwerksburschen und Soldaten, Könige und Nachtwächter, Geister, Feen und Bürger — über 1200 Figuren enthält Papa Schmid's seine Truppe. Das Repertoire besteht außer den über 50 Stücken des Grafen Bocci, auch aus altüberlieferten Puppenspielen und aus Bearbeitungen moderner Bühnenwerke, „Afrikanerin“, „Freischütz“, „Waltüre“ — natürlich wirkt in allen der liebe, lustige Kasperle mit, der noch ebenso hungrig und durstig ist, wie sein Ahnherr im Mittelalter.

**800. Goethe und das Puppenspiel.** Eine geschichtliche Skizze des Puppenspiels wäre unvollständig und ungeschichtlich, vergäße man den Namen des Dichters zu erwähnen, dessen gewaltige Dichtung Faust aus den Anregungen des Marionettenspiels hervorgegangen ist. Der vierjährige Knabe erhielt zu Weihnachten 1753 von der Großmutter der Mutter des Rats Goethe ein Puppenspiel geschenkt, „dieses unerwartete Schauspiel,“ berichtet er, „zog die jungen

Gemüter mit Gewalt an sich; besonders auf den Knaben machte es einen sehr starken Eindruck, der in eine große, langdauernde Wirkung nachklang. Die kleine Bühne mit ihrem stummen Personal, die man uns anfangs nur vorgezeigt hatte, nachher aber zu eigener Uebung und dramatischer Belebung übergab, mußte uns Kindern um soviel werther sein, als es das letzte Vermächtnis unsrer guten Großmutter war.“ Hier führte er die Geschichte von G o l i a t h und D a v i d auf, in der außer dem zwerghaften David, einem riesenmäßigen Goliath, König Saul und der Hohepriester Samuel, nebst Jonathan als Puppen mitspielten, welche an langen Drähten hängend auf der kleinen Bühne umherstolzierten. Es ist bekannt, wie anmutig Goethe in Dichtung und Wahrheit über sein Puppentheater berichtet — dessen Reste noch auf der Frankfurter Stadtbibliothek verwahrt werden — und wie ihm aus dem Spiel ein ernsthaftes künstlerisches Motiv, in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, erwachsen ist. Ein Frankfurter Marionettenzettel aus dieser Zeit, der einzige bisher bekannte Faustzettel von Puppenspielen, ist für Goethes Tragödie höchst interessant. Er lautet: „Mit allergnädigster Erlaubniß einer hohen Obrigkeit | werden die allhier anwesende | Marionetten-Spieler heute wiederum ihr Theater eröffnen und auf demselben mit | ihren Marionetten aufführen: | Eine sehenswürdige sowohl seriouse als lächerliche | Haupt-Comödie. | Betitelt: Das wunderbare Leben und Ende | Des weiland berühmten D. Joannis Fausti, | ehemaligen Professors in Wittenberg, | Mit Hannß-Wurst: Ernstlich lächerlichen reisenden Wandersmann, | 2ten curiösen Famulus bei dem Fausti, 3ten furchtsamen Teuffels-Beschwö-

rer, und 4 tenß lustigen Nachtwächter . . . .“

**801. Pantomimen. Altertum.** Die Pantomime (griech. *πᾶν*, all, *μῖμος*, Gebärde, lat. pantomimus, der das Ganze Nachahmende) wird man die erste und ursprünglichste Form dramatischer, wenn auch wortloser Kunst bezeichnen können. Die stumme Sprache der Gebärde ahmt die Handlung, das Gefühl eines Andern nach, sie beschreibt in der Reihenfolge der Gesten und des Gesichtsspiels eine Situation und wirkt also dramatisch, indem sie die einzelnen Momente und Phasen der Situation, die Folge der Gefühle, mimisch ausdrückt.

**802. Griechenland.** Bei den Griechen nannte man das, was wir jetzt als pantomimische Kunst bezeichnen, *ὀρχησις*, *orchesis*. Die alte Orchestik wurde durch verschiedene Gebärden (*schemata* genannt), der einzelnen Körperteile, namentlich des Kopfes und der Hände, oder auch des ganzen Körpers hervorgebracht. Dieser *Schemata* wird es bei dem lebhaften südlichen Temperament der Griechen sehr viele gegeben haben. Der Sinn der einzelnen *Schemata* war durch deren natürliche Bedeutung schon an und für sich verständlich. Die Bewegungen des Orchesten waren rhythmisch, wie der Gesang und die Musik, die sein Gebärdenpiel begleiteten. Es wurde Gesang und Tanz von einer Person ausgeübt, oder mehrere vereinigten sich zur Darstellung einer Situation, entweder geschichtlicher oder dramatischer Art. Männer und Frauen übten die Orchestik. Von Sokrates wird berichtet, daß er einen gewissen pantomimischen Tanz, *Memphis* genannt, mit Vorliebe aufgeführt habe. Nach der Natur des darzustellenden Gegenstandes

war gänzliche Nacktheit des Darstellers gebräuchlich, um schöne Formen oder Anmut der Bewegungen zu zeigen, oder man hatte Kostüme und Masken. Das orchestische Spiel wurde nicht nur vor großen Versammlungen, in Theatern und auf Marktplätzen aufgeführt, sondern auch bei festlichen Gelegenheiten, bei Hochzeiten und Gelagen. Homer erzählt von den Freiern, sie hätten sich regelmäßig nach dem Mittagessen mit orchestischem Spiel und Gesang ergötzt.

„Aber nachdem die Begierde des Tranks und der Speise gestillt war,

Zeko dachten die Freier auf andere Reize der Seelen,

Reigentanz und Gesang; denn das sind Zierden des Mahles.

Siehe der Herold reichte die stattliche Laute dem Sänger

Femios, der vor allen an Kunst des Gesanges berühmt war,

Femios, der dort sang von dem Schwarm der Freier genötigt,

Dieser rauscht in die Saiten und hub den schönen Gesang an.“

Und an Alkinoos Hofe finden die gleichen künstlerischen Spiele statt:

„Aber der Herold kam, der Demodokos klingende Harfe

Trug. Da stellt' er sofort in die Mitte sich; und um den Sänger

Jünglinge, eben entblüht, nachahmenden Tanzes erfahren;

Schön in geordnetem Schritt nun stampften sie, aber Odysseus

Sah das rasche Gezitter der Füße, anstaunenden Geistes.“

Der griechische Philosoph und Satiriker Lukianos, der einen halb gelehrten, halb witzigen Dialog über die Pantomimen geschrieben hat, erinnert daran, daß die *Korybanten*, die um das

Schreien des neugeborenen Zeus dem Vater Saturn zu verbergen, seine Wiege umsprangen, und mit den Schwertern auf die Schilde schlugen, und so die Pantomime einer Schlacht aufgeführt hätten.

In kleineren und größeren pantomimischen Spielen, in denen die Nachahmung durch Gebärde die Hauptsache war, von der karikierenden Nachahmung einer Person bis zur dramatischen Darstellung eines von Mehreren aufgeführten Ereignisses waren die Orchesten Latoniens und die von Syrakus hervorragend. Besonders beliebt war bei den ersten die Aggelika, die Nachahmung eines Boten, woran man vielfach eine kleine lustige Anekdote knüpfte. Besonders typische Figuren waren die herumfriecheden, gebückten alten Männer (Hypones), die Pantomime der auf Diebstahl von Eßwaren Ertrappten (Mimetike), die Darstellung der auf einen Fang ausgehenden, herumschwärmenden Buhlerin (Sobas), das Treiben ausgelassener Weiber (Brydalicha), die mutwilligen Streiche betrunkenen Bauern (Phrygike) und so weiter. Auch die eigentümlichen Bewegungen gewisser Tiere wurden pantomimisch veranschaulicht, indem die Darsteller sich in Masken und Felle hüllten, so der Fuchs (Uloper), der Löwe (Leon), die Nachteule (Glaur). Eine größere Pantomime, eine Ensemble-scene war die Epilenia, das Nachahmen eines Weinlesefestes. Darin kamen Personen vor, die die Trauben einsammelten, andere bereiteten den Wein, wiederum andere zechten, führten Tänze und Lieder auf, und trieben allerlei Kurzweil. Eine Pantomime von Jünglingen und Mädchen war der Hormos, die Halskette. Den Reigen der Jünglinge führte ein

junger Mann mit kriegerischen Schritten an, dann folgt ein Mädchen, die ihren Gespielinnen mit dem sanften und zierlichen Schritt ihres Geschlechts voranschreitet, und ebenso immer wechselweise Mann und Weib, sodaß das nachgeahmte Bild einer von verschiedenen Gliedern gewundenen Kette erscheint. Lufian hält den verwandlungsreichen Proteus nur für einen geschickten Pantomimiker, der mit Hilfe von Maske, Kostüm, reichem Gebärdenspiel sich gleichsam in jede Figur verwandeln konnte und durch Bewegungen die Flüssigkeit des Wassers, das Auflodern des Feuers, den Grimm des Löwen, die Wut des Panthers und das Säuseln eines blätterreichen Baumes nachmachen konnte. Die Fabel schrieb, um die Sache wunderbarer zu machen, das, was Kunst bei ihm war, seiner Natur zu. — Alle die hier aufgezählten pantomimischen Künste können jedoch nur als tastende Versuche gelten, die sich erst bei den Römern zur vollen dramatischen Blüte entfalteten.

**803. Pantomimen bei den Römern.** Die klassische Pantomime ist erst durch die Römer zur Kaiserzeit zur rechten Ausbildung und Würdigung gelangt. Im älteren römischen Drama finden wir das canticum, das Lied, die Arie (im Gegensatz zur gesprochenen Dialogscene, diverbium) auch monodia (Arie) genannt, deren Text hinter der Scene gesungen und mit Flötenspiel begleitet wurde, während auf der Bühne der Schauspieler den Inhalt des Gesungenen pantomimisch darstellte. Zur Zeit Augusts wird die Pantomime als besondere Kunst des Einzelnen vom gesprochenen Drama losgelöst — eine neue, sogleich gewaltiges Aufsehen machende Kunst.

**804. Bathyllus und Phylades.**









Zwei der berühmtesten Pantomimen des römischen Alterthums der Augusteischen Zeit waren der Sklave Bathyllus aus Alexandrien, der von Maecen freigelassen wurde, und Pylades aus Cilicien. Diese beiden Künstler — vermutlich Griechen — sind die eigentlichen Schöpfer der pantomimischen Kunst. Sie lebten in fortwährenden künstlerischen Eifersüchteleien mit einander, die zu leidenschaftlicher Rivalität führten, und riefen sogar zeitweise politische Konflikte hervor. Die großen Wirkungen, die die pantomimische Kunst dieser Beiden auf die Römer ausübten, erhellen aus den einstimmigen Zeugnissen der alten Schriftsteller.

Besonders auf seine weiblichen Zuschauer war Bathyllus von faszinierender Wirkung durch die mehr als pikante Art seiner Schaustellungen. Eine Glanzrolle von ihm, die von zahlreichen Autoren erwähnt, in den Himmel gehoben oder verurteilt wird, war — die Leda, die den Besuch des Schwans empfängt. Während Bathyllus sich mehr in übermütigen und frivolen pantomimischen Aufführungen erging, liebte Pylades mehr das ernste, theils majestätische, theils sentimentale Genre. Er legte großen Wert auf eine würdevolle Begleitmusik und hatte bei dem Volk eine ungeheure Popularität, während Bathyllus mehr der Liebling des Hofes und der vornehmen Gesellschaft war. Pylades hat auch eine Reihe von Schriften über Tanz und Pantomime geschrieben, von denen sich aber nichts erhalten hat.

805. Zur Zeit des Kaisers Nero lebte ein berühmter Pantomimist, dessen Name nicht überliefert ist, von dem folgende Geschichte berichtet wird. Ein cynischer Philosoph, Namens Demetrius, bestritt dem Künstler, daß er ohne

Kostüm, ohne seine charakteristische Maske, besonders aber ohne die begleitende Musik irgend welche Wirkung ausüben würde. Dieser willigte ein, auch ohne Flötenbegleitung, ohne den Tactschläger und ohne die Sänger, ohne jede Musik ihm eine Pantomime vorzuspielen. Er begann die in den Armen des Kriegsgottes überraschte Venus zu markieren, mit allen Scenen, wie der Sonnengott Helios die ungetreue Gattin dem Vulkan verrät, wie dieser sie belauscht und beide in ihrem Schäferstündchen in den von ihm gefertigten feinen Drahtnetzen gefangen nimmt, wie er die gesamten Götter herbeiruft und wie jeder von den Olympiern sich nach seiner Weise dabei benimmt, die Beschämung und Verlegenheit der Venus, den Mars, der auch nicht ohne Furcht ist und um seine Freilassung bittet, kurz — alles, was in der bekannten lustigen Geschichte liegt. Der Pantomimus spielte alles mit solcher Deutlichkeit und Geschicklichkeit, daß Demetrius in Entzücken geriet. Er rief dem großen Künstler zu: Was für ein Mann bist du? Ich sehe nicht nur, ich höre alles, was du machst und da du so gut mit den Händen reden kannst, ist dir eine andere Sprache entbehrlich. — Demselben, nicht genannten pantomimischen Darsteller wird noch eine andere Geschichte zum Ruhme seiner Kunst nacherzählt. Ein Ausländer von einer der Völkerschaften im Pontos, welche halbe Barbaren sind, kam an Neros Hof und sah den Pantomimen seine Kunst ausüben. Der Fremde faßte alles auf, obwohl er den Text der begleitenden Gesänge durchaus nicht verstand. Als er sich dann von Nero verabschiedete und dieser ihm beim Abschiede sagte, er möge sich von ihm ausbitten, was er wolle, es sollte ihm mit

Vergnügen gewährt werden, erwiderte der fremde Fürst: „du würdest mich besonders glücklich machen, wenn du mir diesen Pantomimen schenken möchtest.“ „Und was wolltest du zu Hause mit ihm anfangen?“ fragte Nero. „Ich habe,“ antwortete der Fremde, „verschiedene Nachbarn, die eine andere Sprache reden als wir, und es ist nicht möglich, immer einen Dolmetsch zur Hand zu haben; so oft ich nun meinen wilden Nachbarn etwas sagen würde, sollte dieser Künstler es ihnen durch seine Gebärden verständlich machen, und ihnen auslegen, was ich wünsche.“

**806. Neuere Zeit.** Die antike Kunst der Pantomime war völlig verloren und verschwunden, bis sie der große Reformator des Balletts, Noverre, den wir bereits ausführlich charakterisiert haben, sie innerhalb des Balletts und auch als besondere Gattung in Frankreich von neuem schuf und geistreich belebte. Von Frankreich wirkten diese Anregungen zuerst nach Italien, wo die Pantomime auf dem Boden des Volkstheaters reiche Nahrung fand. Denn neben der bereits erwähnten *commedia del arte* mit gesprochenem Texte ging auch eine Pantomime mit den gleichen typischen Figuren in einigen Städten nebenher. In Deutschland sollen die wandernden Sänger im Mittelalter bereits pantomimische Darsteller neben sich gehabt haben, welche die vorgetragenen Lieder bei Festen und Gastmählern durch ihre körperlichen Darstellungen zu anschaulicher Lebendigkeit brachten. Italienische Gesellschaften kamen im 18. Jahrhundert nach Wien und führten dort zum Teil ziemlich grobe Pantomimen auf, zum Teil verschlingt und verschwistert sich diese Kunst aber auch mit den Darstellungen durch Marionetten.

**807. Galeotti.** Der königlich dänische Ballettmeister Vincenzo Galeotti (geb. 10. 4. 1760, † 1817) brachte zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf der Kopenhagener Bühne eine eigene pantomimische Gattung zur Darstellung. Indem sich Ballett und Pantomime vielfach berührt und kreuzt (so bei Noverre), so versuchte Galeotti eine Pantomime im Großen ohne Ballett darzustellen. Im edelsten Stile der bildenden Kunst ordnete er rhythmisch-plastische Gruppen von hundert und mehr Figuren auf der Bühne an, die gewisse Empfindungen und Scenen auf einmal darstellten: Staunen, Freude, Liebe, Schmerz, Streit, Kampf, Tod. Männer, Frauen und Kinder standen wie ein Hautrelief da und boten ein lebendiges Bild in ihren verschiedenen Attituden. Diese Kunst ist außerhalb Dänemarks wenig bekannt geworden, sondern in „Stellungen“ debütierten sonst nur einzelne Künstlerinnen.

**808. Pantomimistinnen.** Emma Harte (oder Amy Lyon), bekannter unter dem Namen ihres späteren Gatten, Lady Hamilton (geb. 1761, gest. 1815) trat nach mancherlei abenteuerlichen Schicksalen zu dem Wunderdoktor Graham in London in Beziehungen, der ein besonderes System der menschlichen Entwicklung erfunden zu haben vorgab und dies durch plastische Schaulstellungen interessanter zu gestalten suchte. Hierbei figurirte das durch wunderbare körperliche Schönheit und plastische Anmut hervorragende Mädchen als Hygiea, die Göttin der Gesundheit. Durch diese erste Darstellung einer antiken Göttin in antiker Gewandung, die alle ihre Reize vorteilhaft hervorhob, kam sie später auf den Einfall, in mimoplastischen Bildern aufzutreten. Sie hatte jahrelang in Neapel ge-

lebt und war durch das tägliche Beschaun der antiken Bildwerke auf diese neue Kunst geraten, in der sie genau die alten Statuen mit ihrer Person nachschuf. Mit einem weißen faltenreichen Gewande, das unter der Brust von einem einfachen, weißen Bande zusammengehalten wurde, und einem farbigen Shawl ging sie aus dem Charakter einer Vestalin zu dem einer Bacchantin, von einer römischen Matrone zur Schöpfung einer üppigen Aspasia über. Sie feierte in Italien und Deutschland große Triumphe in dieser Kunst und der Maler Rehberg gab einen von ihm gezeichneten ganzen Atlas ihrer geistreichen und reizvollen Attituden heraus, unter denen sich besonders fünf Darstellungen der Niobe durch Schönheit und empfindungsvolles Leben auszeichnen.

**809. In Deutschland** fand die Engländerin eine kunstreiche Nachahmerin durch die hervorragende Schauspielerin Johanna Henriette Rosine Hendel-Schütz, geb. Schüler, (geb. 1772, gest. 1849), die seit 1807 in eben solchen Stellungen, gleichfalls besonders als Niobe, auftrat. Sie erweiterte das Genre aber insofern, als sie über statuariische Darstellungen hinausging. Sie trat auch im modernen Kostüm auf, schuf daneben verschiedene Charaktere und Temperamente und verstand, ihren herrlichen Wuchs durch geschickte Draperien und Umrahmungen, durch raffiniertersonnene Beleuchtungseffekte wirkungsvoll darzustellen, indem sie auch musikalische Begleitung dabei anwandte. Eine weitere Beigabe war, daß ihr Gatte, Professor Schütz aus Halle, ihre mimischen Posen mit einem erläuternden kunstwissenschaftlichen Vortrage begleitete. — In neuerer Zeit sind diese Art Darstellungen als *tableaux vi-*

*vants* oder Marmorbilder in größeren Spezialitätentheatern wieder in Aufnahme gekommen.

**810. Wiederaufleben der Pantomime in neuerer Zeit.** Seit dem Ende der achtziger Jahre machte sich in Paris, zuerst in privaten Künstlerkreisen, dann in den „Cabarets“, den von litterarisch-künstlerischen Gesellschaften gegründeten kleinen Wirtshaus-theatern und Cafés chantants die Neigung geltend, Pantomimen aufzuführen, mit dem Pierrot, dem alten Typus der Volkskomödie als Mittelpunkt. Nach Deutschland kam dieses Genre zuerst durch die Pantomime „Der verlorene Sohn“, von Michel Carré Sohn, mit der prickelnden und melodienreichen Musik von A. Wormser, die im Winter 1891 bis 1892 am alten Wallnertheater mit Helene Odilon als der verlorene Sohn in der Pierrotmaske und Kleidung, dem weißen Anzuge und dem weißen Gesicht mit virtuosem Geschick dargestellt wurde. Während in Paris das neue Genre immer mehr Boden gewann und sich erste Schriftsteller, wie Catulle Mendès, Armand Silvestre u. a. Mühe gaben, geistreiche Pantomimen für den Pierrot in allen möglichen Lebenslagen zu erfinden, blieb bei uns die Pantomime unlitterarisch und undramatisch, indem sie nur als Ausstattungsstück im Circus, mit allen Tricks der Arena verquickt, gepflegt wurde. Aus Frankreich sahen wir in Deutschland den graufigen „Buckelhans“, Jean Mayeur, und später die Verbrechergeschichte „La main“, „Die Hand“ von Veréngi, in der eine Schauspielerin die Hauptrolle darstellt, die durch die im Spiegel sich bietende Hand des Mörders, der bei ihr einbrechen will, erschreckt wird. Die besten Leistungen in moderner Pantomime aber sahen

wir in dem Franzosen C. Séverin, der im März 1899 im Metropolitheater zu Berlin die eindrucksvolle, echt dramatische Pantomime „Chand d'habits“ (Abföhrung für Marchand d'habits und der Ruf, den die Einkäufer von alten Kleidern in Paris ertönen lassen) mitbrachte. Séverin hat, trotz der weißen Tünche, die sein Bierrotgesicht bedeckt, ein Mienen- und Gebärdenpiel von einer wechselnden Vielseitigkeit, eine Aktion mit den Händen und Fingern, die so echt romanisch ist, wie die ganze Figur.

Neuerdings hat sich der Blame Maeterlinck pantomimischen Spielen zugewendet, die aber zu konfus und unkünstlerisch sind, um eine mehr als unfreiwillig-komische Wirkung auszuüben.

**811. Schattenspiele.** Vermutlich direkt aus China auf dem Umwege über England wurden am Ende des 17. Jahrhunderts in Hamburg zuerst neben Marionetten „Schattenwerke mit Komödien“ dargestellt, worin malerische Städteprospekte, Malta, Rom u. s. w. gezeigt wurden. Im Jahre 1752 wurden in einer Bude auf dem Neumarkt große orientalische Schattenpantomimen hinter einer Leinwand dargestellt, wobei auch Marionetten und Tänzer mitwirkten, natürlich hatte dieser Universaldirektor großen Zulauf. Später hatte ein Italiener Chiarini, der auch Puppen und Seiltänzer bei sich hatte, viel Glück mit seinen chinesischen Schattenwerken. Dieser erfindungsreiche Mann zeigte hinter einem ölgetränkten Leinen- oder Seidenvorhang zahlreiche sich bewegende, tanzende und scheinbar auch singende Figürchen, welche von ihm vermittelt einiger an Ringen befestigter Fäden von unten herauf in Bewegung gesetzt wurden, indem er die leitenden Ringe über die Finger zog und klaviermäßig mit

ihnen spielte. Dann kamen aus Paris die angeblich echten „chinesischen Schattenspiele mit Figuren“ nach Deutschland, „Ombres chinoises“ genannt, (1770) und im Jahre 1775 Ambroise „Théâtre des récréations de la Chine“, die ähnliche Vorführungen brachten. — Auch einige exotische Völker, wie die Javaner, haben derartige Spiele, die jedoch außerhalb des Bereichs unserer Darstellung liegen.

**812. Das Monodrama, Melodrama und Duodrama.** Der französische Philosoph, Musikästhetiker und Komponist Jean Jacques Rousseau (1712 bis 1778) kam auf den Einfall, ein Theaterstück wesentlich für eine Person zu schreiben, allerdings zuerst nicht zur öffentlichen Aufführung, sondern für einen gesellschaftlichen Zirkel. Er schuf (1762) eine Reihe von Szenen, die von dem mythologischen König Pygmalion (Ovid, Verwandlungen, Buch 10) gespielt wurden, der sich in die Elfenbeinstatue einer Jungfrau, die er selbst verfertigt hatte, sterblich verliebte. Nach der griechischen Sage flehte er die Aphrodite an, sie möge dem Bilde Leben geben, und die Göttin erhörte ihn. Die lebendig gewordene Statue wurde dann seine Gattin. „Pygmalion“, zuerst 1770 durch Pariser Privataufführungen bekannt geworden, erschien 1771 im Druck und 1775 auf der Bühne der „Comédie française“. In Deutschland machte „Pygmalion“ schnell Schule. Siegfried von Boué, der Freund Goethes in Weimar, der phantastische Mitbegründer der dortigen Rittersafel, die er in seinem Roman „Masuren“ geschildert hat, gab zwei Duodramata „Der Einsiedler“ und „Dido“ heraus (1771), die jedoch wohl unaufgeführt blieben, da sie keinen Komponisten begeistert hatten. „Pygmalion“ gelangte unter

Abel Seylers Direktion zuerst in Weimar zur Aufführung, und zwar in der Komposition von Anton Schweizer (geb. 1737 zu Koburg, gest. 23. Nov. 1787 zu Gotha), dem Komponisten von Wielands berühmter Oper „Uceste“. — In „Pygmalion“ war zuerst der Versuch unternommen worden, mit der Musik jeden Wechsel der Affekte zu begleiten, sodaß dem gesprochenen Wort durch den Ton ein Zwang angethan wurde, der dann im weiteren dazu führte, daß der Darsteller oder die Darstellerin mehr auf malerische oder plastische Posen hinarbeitete, mit Mantel und Gewand spielte und dadurch dieser Künstelei Anmut zu geben versuchte. Die weiteren Bühnenschicksale des „Pygmalion“ bezeichnet zuvörderst der Druck: Pygmalion, eine lyrische Handlung aus dem Französischen des Hrn. J. J. Rousseau mit Begleitung der Musik des Hrn. Coignet übersetzt und mit Tänzen für die Nationalschaubühne zu Mannheim“, das 1778 erschien. Es ist das Werk des bekannten Otto Heinrich Freiherrn von Gemmingen (geb. 8. Nov. 1755 zu Heilbronn, gest. 15. März 1836 zu Heidelberg), des Freundes des Mannheimer Theaterintendanten von Dalberg. Auch noch nach Gemmingen ist das Melodrama mehrfach übersetzt worden, verschwand aber etwa nach zwei Jahrzehnten, nachdem es auch parodiert worden war, von der Bühne. Rousseaus Original hatte in Paris wenig Anklang gefunden, umsomehr gefielen die Nachahmungen des neuen Genre in Deutschland. Gemmingen hielt dem neuen Genre in seiner „Mannheimer Dramaturgie“ (1780, S. 17) eine mit allerlei Einschränkungen versehene Lobrede: „Man sage mir, was man will, Sie haben unrecht, meine Herren

Musikverständige, der Gedanke eines mit Musik begleiteten Schauspiels ist vortrefflich. Was hat der Tonkünstler für eine edlere Seite, als wenn er sich als Maler der Natur darstellt? Wo ist sein Wirkungskreis größer, als wenn er dem Dichter die Hände bietet, und be-seelt von dem nämlichen Geist, auf den nämlichen Zweck hindrängt, um einerlei Wirkung hervorzubringen? Die bisher gewöhnliche Oper that das gewiß nicht; denn gesetzt auch, daß der beständig schnurrende große Baß nicht jeden unserer Hörnerven erschlaft hätte, gesetzt auch, daß der Kapellmeister den Sinn des Dichters trafe und man wirklich durch ein gut gesetztes Rezitativ mit Begleitung der Musik in das Gefühl der Sache gesetzt wurde — — so zog gewiß ein wohl angebrachter Triller jedermann aus dem Irrtum. Man sieht wohl, daß ich hier gar nicht von dem gewöhnlichen Schlag der Opern rede, wo gemeiniglich niemand, der Komponist mit eingerechnet, die Absichten des Dichters nur von weitem her erraten hat. Man fühlte diesen Unfug gar wohl und erdachte also diese neue Art, wo der Schauspieler mit seiner natürlichen Stimme redet und die Musik den nämlichen Sinn durch Töne ausdrücken muß . . . Und doch glaube ich nicht, daß dies die wahre Art sei, wie man die Musik zur Deklamation anbringen müsse. Zu leugnen ist es einmal nicht, daß der letzte Ton des Akteurs und der erste der Musik immer eine Dissonanz ausmachen, die unstreitig dem Ohr wehe thut, wenn sie bei jeden fünf oder sechs Worten vorkommt. Neben dem ist ja gar nicht der Endzweck, daß der Dichter und Musiker einen Wettlauf anstellen sollen, um den nämlichen Gedanken, jeder auf seine Art zu schildern, noch daß der Komponist nach jedem

vorkommenden Bilde hascht, um es wieder vorzukauen. Und das ist denn doch meistens der Fall. Laßt den Dichter seinen Gang fortsetzen, reißt den Zuschauer nicht aus dem Blendwerk heraus; unterstützt nur, bereitet die Seele vor, gebt ihr Empfänglichkeit für das was dargestellt wird, sucht ebensowenig Kunst, als jener Wortgepränge, denkt nur auf Wirkung — und ihr habt das Ziel erreicht. Gäbe es eine Musik, wo man vergessen könnte, daß es Musik ist, — gäbe es ein Gedicht, wo man nicht merkte, daß es aus Worten zusammengesetzt ist, — glaubt mir, es wäre das größte Produkt der Menschheit.“ Diese etwas widerspruchsvollen ästhetischen Auseinandersetzungen, mit denen ein großes Für und Wider der Meinungen über das neue Genre in den damaligen Zeitungen, Zeitschriften und Briefwechseln einhergeht, war namentlich durch zwei in ihrer Art geistreiche Werke hervorgerufen, die um diese Zeit auf der deutschen Bühne erschienen.

**813. Bendas „Ariadne“ und „Medea“ und ihre Nachahmungen.** Im engen Anschluß an eine Kantate von Gerstenberg, deren Verse er an vielen Stellen nur in Prosa auflöste, schrieb Johann Christian Brandes, der Bagant, Schauspieler und Schauspieldichter (geb. 15. Nov. 1735, gest. 10. Nov. 1799 im Elend zu Berlin) im Jahre 1772 für seine Frau das Duodrama *Ariadne auf Naxos*, in welcher Esther Charlotte Brandes, geb. Koch, einen großen künstlerischen Erfolg hatte. Das Spiel schildert die Qualen und die Verzweiflung der von Theseus auf der einsamen Insel Naxos zurückgelassenen Ariadne, die ihre Qualen endlich mit freiwilligem Tode endigt. Als die Seylerische Truppe von Weimar nach Gotha übersiedelte, fand die Ariadne in

dem Komponisten Georg Benda (geb. 1721 zu Alt-Benatzka in Böhmen, gest. 6. Nov. 1795 zu Köstritz) einen kongenialen musikalischen Illustrator und ging hier am 27. Jan. 1775 mit erneutem großen Erfolg in Scene. Die unglückliche „Ariadne“ wanderte über alle Bühnen Deutschlands und machte überall durch die Neuheit des Genres großes Aufsehen. Hier erschien in der Komposition der Tonmeister wirklich dem Dichter nachgeföhlt zu haben und die Empfindungen der getäuschten Verlassenen in wahren, tief empfundenen Tönen wiederzugeben. Auch nach Frankreich und Italien gelangte die Bendasche Komposition, um sich auch in der Fremde den gleichen Ruhm zu erwerben. — Nach diesem großen Erfolge der Frau Brandes komponierte Benda für Sophie Seyler eine „Medea“ von dem Gothaer Dichter Friedrich Wilhelm Gotter (geb. 3. Sept. 1746 zu Gotha, gest. 18. März 1797 daselbst). Gotters *Medea* (zuerst in Leipzig am 1. Mai 1775 aufgeführt) hielt sich bis zum Jahre 1790 auf zahlreichen deutschen Bühnen. Gotters Biograph Dr. Rudolf Schlösser hebt mit Recht hervor, daß die *Medea* eine Scene von starkem Gehalt und auffallender dichterischer Kraft bietet. Der Dichter giebt nicht das ganze Leben der Soldhierin, sondern das verstoßene, verlassene Weib, welches mit Entsetzen der zweiten Vermählung ihres Gatten entgegensteht und für das Schicksal ihrer Kinder bangt. Diese weise Beschränkung hat es ihm ermöglicht, sein Werk bis ins kleinste sorgsam und liebevoll auszuarbeiten und eine gewisse dramatische Steigerung zu erzielen.

Eine Fülle von minderwertigen Nachahmungen ergoß sich über die deutschen Bühnen nach diesen beiden glänzenden Erscheinungen. Es

genügt, einige Dramen zu nennen: Johann Friedrich Schink bemächtigte sich (1776) des vielfach bearbeiteten Stoffes von „Inkle und Hariko“ (der Brite Inkle leidet Schiffbruch an einer einsamen Insel, eine Wilde, Hariko, nimmt sich seiner herzlich an, sie lieben einander. Als er ihrer überdrüssig wird, verkauft er sie als Sklavin), schrieb auch „Orpheus und Eurydice“, ja „Werther und Lotte“ wurden auch in einem Duodrama auf das lebende Theater geschleift. Achill, Deukalion, Cephalus, Elektra, Cleopatra fanden schnelle Bearbeiter. Der geniale Maler Müller dichtete eine Niobe und auch Schillers „Semele“ ist wohl in diesem Zusammenhang zu nennen. In Goethes „Proserpina“, die bisher keinen Tondichter gefunden hat, der ihr theatrales Leben einhauchen könnte, ist die höchste Stufe der monodramatischen Kunst erreicht.

**814. Ein Monodrama auf der Berliner Bühne.** Es scheint, als ob das neue Genre sehr schnell in Vergessenheit geraten war, denn als im Jahre 1800 eine „Hero“ in Berlin zur Aufführung kam, wurde sie wiederum (um eines geringfügigen Umstandes willen) als Neuheit gefeiert und kritisch ganz besonders gewürdigt. Ein Theaterjournal berichtet: Endlich haben wir auf unserer Bühne Hero, ein lyrisches Monodrama von Herklotz, in Musik gesetzt vom Musikdirektor Bernhard Anselm Weber, gesehen und die Aufnahme, welche dieses kleine Schauspiel fand, entsprach durchaus seinem Werte. Schon nach der Ouverture applaudierte das Publikum laut und nach geendigter Darstellung ward Adme. Schick, welche die Hero vortrefflich darstellt hatte, herausgerufen. — Das

Drama selbst verdient schon dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums, weil es das erste in seiner Art ist und Herr Weber dabei das Verdienst hat, ein neues Genus theatralescher Unterhaltungen eingeführt zu haben. Die bisherigen Monodrama und Duodrama wurden deklamiert, und zwischen beiden Reden mit Musik begleitet. So meisterhaft nun auch deklamiert werden mag, so vortrefflich nun auch die Musik ist — so bleibt dennoch zwischen beiden Künsten — der Deklamation und der Instrumentalmusik — ein so großer Kontrast, daß die Darstellung bei allem Beifall, welchen man dem Deklamator und dem Tonkünstler, jedem für sich zugestehen muß, dennoch den gehofften Eindruck nicht hervorbringt. Immer nimmt der Tonkünstler eine Empfindung aus der Rede, aber nie drückt er sie aus, er kann sie nur andeuten, denn zu schnell will die Rede fort, und er muß ihr folgen. Die in ihren Bewegungen beschränktere Deklamation hat die freiere Musik neben sich und wird unaufhörlich von ihr gereizt, sich — in Hinsicht des Ausdrucks der Empfindungen — höher zu heben und dem wirklichen Gesange näher zu kommen; aber gerade in diesem Bestreben wird die Grenze am sichtbarsten, welche sie davon scheidet. Das neue Drama „Hero“ hatte das Glück, daß es als erster Versuch Künstlern in die Hände fiel, deren Arbeiten bei ihrem innern Wert einer guten Aufnahme im Publikum gewiß sein können. Das Drama selbst von Herrn Herklotz hat dichterischen Wert. Hero erwacht vom Schlummer, hat von dem Geliebten geträumt, läßt die Fackel anzünden, sieht den Sturm sich erheben und stürzt sich, da sie keine Hoffnung mehr hat, den Geliebten gerettet zu sehen, ins Meer. Die Komposition von

Hrn. Weber ist durchaus meisterhaft. Die Overture setzt den Zuhörer ganz in die Stimmung, in der er sein muß, und von der ersten Arie an steigt die Musik bis auf den letzten Augenblick, wo sie den höchsten Effekt hervorbringt. Das Ganze ist ein musikalischer Gedanke, der klar entwickelt und unaufhaltsam das Gemüt ergreift . . . Die Klarheit, mit welcher Hr. Weber in seiner Komposition fortschreitet, die Bestimmtheit, mit welcher er seinen Gegenstand aufgreift, macht es leicht, ihm überall zu folgen . . . Die Darstellung der Mad. Schick verdient noch besonders gerühmt zu werden. Die Anstrengung, mit welcher diese Künstlerin sich bemüht, ihre Rollen auszuführen und die Talente, welche dieser Anstrengung gleichkommen, sind gleich selten. Die Rolle der „Hero“ so durchzuführen, wie Mad. Schick es thut, möchte wenig Sängerinnen möglich sein, weil fast mehr dazu erforderlich ist, als eine gewöhnliche Lunge zu leisten vermag.“

Karl Herflotz (geboren 19. Jan. 1759 zu Br. Eylau, gest. 23. März 1830 zu Berlin) hat eine große Anzahl dramatischer Arbeiten, Uebersetzungen und Bearbeitungen geliefert, auch eine solche von Mozarts „Cosi fan tutte“. Bernhard Anselm Weber (geb. 18. April 1766 zu Mannheim, gest. 23. März 1821 zu Berlin) war seit 1792 Kapellmeister am Berliner Hoftheater. Von ihm rühren zahlreiche bedeutende Kompositionen zu Schauspielen her, so zu Schillers „Wilhelm Tell“ und zur „Jungfrau von Orleans“. Margarete Luise Schick, geb. Hamel aus Mainz (geb. 26. April 1773, gest. 29. April 1809), war eine ausgezeichnete dramatische Sängerin. —

815. Soloscenen und Psychodramen. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist etwas ähn-

liches, wie im vorstehenden geschildert wurde, versucht worden. Und wieder war es eine bekannte Schauspielerin, welche die Anregung gab. Agnes Wallner ist es, die in mehreren Solostücken aufgetreten ist, welche von Max Werder (Pseudonym für Dr. S. Sachs) für sie verfaßt wurden. „Rein“ und „Geh weg“ war eine Parodie auf das „Komm her!“, welches Helmerding und Reusche im Wallnertheatervortrugen. „Komm her!“ von Franz v. Elsholtz trug Frau Wallner mit feinsten Virtuosität vor. In allen diesen Solostücken, diesen mehr komischen Mono- und Duodramen, handelte es sich im wesentlichen für den Darsteller oder die Darstellerin darum, die verschiedenen Tonnuancen und Gelegenheiten, in welchem die Titelworte vorkommen können, durch virtuoson Ausdruck zu verkörpern, und Frau Wallner verstand es, einen meisterhaften, lebenswürdigen Monolog in allen Varietäten weiblicher Koketterie daraus zu gestalten.

Mehr dem älteren Genre nähern sich die Psychodramen von Richard v. Meerheimb (geb. 14. Jan. 1825 zu Großenhain . . .), der sich auch in anderen Gattungen der Poesie hervorragend bewährt hat. Seine Psychodramen (ich kenne nur die Ausgaben in Reclams Univ.-Bibl. von 2410, die leider durch eine höchst geschmacklose Vorrede eines Herausgebers entstellt ist) enthalten eine Fülle von gut erfundenen und poetisch empfundenen dramatischen Scenen, wie „Kapellmeisters letzte Probe“, „Maria Theresia am 11. Sept. 1741“, „Im Spiegelferker“ und manches andere. Das ganze Genre wird aber doch immer nur eine Künstelei bleiben, die nur einem Virtuosen, der allein die Scene beherrschen will, willkommen erscheint.

# Praxis des Bühnenwesens.

Von

Max Grube.

816. Hinter dem Vorhang. Wer einmal während eines Zwischenaktes, oder besser noch, bei einer raschen scenischen Verwandlung in einem großen Stück hinter den Vorhang eines großen Theaters gelangt, kann sich in einen menschlichen Ameisenhaufen versetzt glauben. Eine bunte Schar von allerhand Gestalten rennt und quirlt durcheinander, trägt die verschiedensten Sachen zu und ab, drückt und schiebt und stößt sich scheinbar planlos hin und her, und dennoch, ehe man noch eine Ordnung in dieser Unordnung zu erkennen vermag, sind von oben Bäume und Wälder niedergeschwebt, Büsche und Häuser haben sich seitwärts vorgeschoben, Terrassen und Stufen sind aufgebaut, Gruppen haben sich gebildet und im Zeitraum weniger Minuten ist ein neues Bild entstanden. Der Vorhang fliegt wieder in die Höhe, die Darsteller betreten den Schauplatz und das Spiel geht weiter.

Das ist das Charakteristische des Theaterbetriebs. Die verschiedensten Elemente wirken zu einem Zwecke zusammen, jedes an seinem Platze unentbehrlich, der einfachste Arbeiter und der hervorragendste Künstler müssen am richtigen Orte das Richtige leisten und ein schöpferischer Wille muß das Ganze vorher er-

dacht, angeordnet und die Ausführung überwacht haben. Es ist der Wille des Spielordners, oder, wie wir Deutschen ihn nennen, des Regisseurs.

Doch nicht mit der Beschreibung seiner umfassenden und verantwortungsreichen Thätigkeit wollen wir unsere Schilderung des praktischen Theaterbetriebs anfangen. Wir beginnen sie folgerichtiger, indem wir die ersten der ihm untergeordneten Scharen zuerst betrachten: die Triarier, die in der vordersten Reihe kämpfen, die Schauspieler, ohne die das Kunsttheater ja nicht bestehen könnte.

Eine dramatische Kunst läßt sich in ihrer einfachsten Form ohne Regisseur, ohne Dekorationen und Requisiten, ohne den ganzen reichen Apparat der modernen Bühne denken, aber nicht ohne dramatische Künstler.

Wir wissen, daß in den ältesten Zeiten des griechischen Theaters drei Schauspieler das Gebilde des Dichters zu verkörpern hatten. Der Protagonist war der erste, in der Regel übernahm der Dichter selbst dies erste Fach, der Deuterio- und Tritagonist traten weniger in den Vordergrund und der Chor erlaubte überhaupt keine Loslösung der einzelnen Gestalten.

**817. Erste und zweite Darsteller, Chor.** Diese Grundeinteilung in erste, zweite, dritte Fächer ist im wesentlichen bis heute bestehen geblieben und der Chor hat eine Erweiterung in der Auflösung zu sogenannten Nebenrollen erfahren, während er andererseits zur Komparserie oder Statisterie geworden ist.

Erst der neuesten Zeit ist es vorbehalten gewesen, zum Besten des Ganzen auch kleinere Rollen mit „ersten Kräften“ zu besetzen, aber noch heute geschieht dies selten ohne offenen oder versteckten Kampf mit denselben.

**818. Die Fachbezeichnung.** Die fortschreitende Kunst der alten griechischen und römischen Dichter ließ es sich bald mit jenen drei Schauspielern, deren Aufgabe eine wesentlich deklamatorische war, nicht mehr genügen, sie begann Charaktere oder zunächst wenigstens Typen zu schaffen, deren einfachste Grundzüge die Beobachtung des täglichen Lebens darbot, z. B. den Helden und den Bösewicht, den zärtlichen Vater, den Liebhaber, die Liebhaberin, den verschmißten Sklaven, den eisenfresserischen Soldaten und all die anderen Masken, namentlich in der römischen Komödie.

Damit entstand die Facheinteilung, da sich natürlich bald herausstellte, daß einzelne Individuen durch Gestalt, Stimme und Talentanlage ganz besonders geeignet waren, gewisse Figuren darzustellen.

Diese Facheinteilung wurde noch im vorigen Jahrhundert, als die Bühne schon einen verhältnismäßig hohen Grad der Entwicklung erreicht hatte, streng innegehalten. Natürlich hatten sich die Fächer entsprechend vermehrt. Neben dem „Tyrannenagenten“ treffen wir beispielsweise das Fach der „Juden und Karikaturen“, für das

Jßland in Mannheim engagiert war. Unter Karikaturen verstand man das, was wir heut „Charakter- und chargierte Rollen“ nennen würden.

**819. Aufhören der Fachbezeichnung.** Erst seit dem ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts bricht sich das Bestreben Bahn, die Rollen nicht nach Fächern, sondern nach Maßgabe der jeweilig an einer Bühne vorhandenen Individualitäten zu besetzen, seit etwa 30 Jahren hat sogar die Fachbezeichnung in den Verträgen der Schauspieler mit den Direktoren aufgehört. Der Darsteller wird nicht mehr als „Held“ oder „Vater“ u. s. w. verpflichtet, sondern einfach als Schauspieler und die Direktion behält sich in einem besonderen Paragraphen ausdrücklich das Recht vor, die Thätigkeit des Betreffenden ganz nach ihrem Ermessen zu bestimmen, wobei niemand ein besonderes Anrecht auf Zuerteilung einer bestimmten Rolle zugestanden wird.

Dieser wichtige Umschwung bezeichnet eine hohe künstlerische Wandlung, denn er befreite, richtig angewandt, die Bühne von der Gefahr, in der Schablone zu ersticken, und gab hervorragenden und vielseitigen Talenten erwünschte Gelegenheit, sich in verschiedenen Charakterdarstellungen zu bewegen. Es soll übrigens nicht vergessen werden, daß auch in früheren Zeiten einzelne große Schauspieler diese Schranke zu durchbrechen verstanden und sich ein „Fach der guten Rollen“ zu schaffen wußten.

Trotz der offiziell anerkannten Aufhebung der Fachbezeichnungen können diese für den praktischen Theaterbetrieb doch nicht entbehrt werden und sie haben im Theatergeschäftsverkehr noch heute ihre Geltung. Noch immer werden die Bühnenleiter Helden und Intrig-

ganten, Liebhaberinnen und komische Alten suchen und die von ihnen engagierten Künstler im wesentlichen innerhalb der Grenzen ihrer Fächer beschäftigen. Die Einteilung in Fächer ist eben keine Willkür, sondern aus den Grundbedingungen menschlicher und künstlerischer Veranlagung entstanden.

**820. Die Fächer.** Wir gehen nun zu einer kurzen Beschreibung der einzelnen Fächer über, deren Merkmale ja im allgemeinen jedem Theaterbesucher bekannt sein dürften. Als eines der vornehmsten wie seltensten Fächer gilt noch immer das Fach der Helden und Liebhaber. Nicht oft vereinigen sich in einer Persönlichkeit alle für dieses Fach notwendigen Voraussetzungen.

Eine schlanke, mehr als mittelgroße Gestalt, ein ausdrucksvolles, männlich schönes Gesicht, ein wohlklingendes, dabei starkes und ausdauerndes Organ soll sich mit innerem Feuer, mit Tiefe des Gefühls, mit der Fähigkeit, alle Empfindungen von der zartesten Liebesregung bis zum vernichtenden Zorn auszudrücken, verbinden. Wir unterscheiden den ersten, auch gesetzten Helden, dem die Rollen des Posa, Leicester, Faust, Karl Moor und ähnliche zufallen, und den „jugendlichen“ Helden, den „Romeo“, „Max Piccolomini“.

Mit geringerer Stimmkraft und weniger starkem Temperament kann der jugendliche Liebhaber auskommen. Ihm fiele u. a. der Rudenz im Tell zu, im modernen Stück Kurt Heinecke in der „Ehre“, Hans in „Jugend“ u. s. w.

Der zweite Liebhaber ist meist ein Anfänger und hat kleinere jugendliche Rollen zu spielen.

Der Wirkungskreis des schüchternen Liebhabers braucht wohl kaum näher bezeichnet zu werden. Er erfreut sich noch heute in

den Lustspielen und Schmänten von geringerer litterarischer Bedeutung eines reichen Arbeitsfeldes. Im klassischen Drama ist die Rolle des Schülers im Faust für ihn bezeichnend.

Der Bonvivant hat zwar längst den französischen Charme abgestreift, den er in den älteren Lustspielen zur Schau tragen mußte, er ist nicht mehr der geistreiche, interessante Plauderer Bauernfelds, er bleibt nur der liebenswürdige, mehr oder minder „schnoddrige“ Schwerenöter. Da sich aber Humor und hübsche Erscheinung selten zusammenfinden, so bezieht auch der Bonvivant eine der besten Gagen, von der er aber seinem Schneider einen guten Anteil gönnen muß.

Das Fach des Bonvivants leitet zu dem des jugendlichen Komikers über, der gewöhnlich auch über etwas Singstimme verfügen muß, während der erste Komiker seine Couplets nur „vorzutragen“ braucht.

Ein Komiker von nicht allzu starker Kraft nennt sich humoristisch oder Vater und findet als „Kommerzienrat“ noch immer in vielen Stücken eine leicht auszufüllende Schablone vor. Dem Heldenvater blühen höhere Aufgaben. In manchen Rollen gerät er in Konflikt mit dem Charakterspieler, der, wenn er Figur und Organ besitzt, auf den Wallenstein, besonders König Philipp, Lear u. a. Partien Anspruch erhebt. Meist ist aber der Charakterspieler als Intriguant mit der Darstellung nichtswürdiger Kerle betraut. Sein Feld ist das unbegrenzteste und wohl auch das interessanteste. Hier kann der Mangel an äußeren Mitteln am ersten durch Intelligenz und Fleiß verdeckt werden. Leider bilden sich aber alle Kunstjünger, die weder Stimme noch Erscheinung haben, ein, hervorragende Begabung zum

Charakterfach zu besitzen. Die Darsteller kleiner Rollen nennt man Chargenspieler, der erste Chargenspieler schöpft das Fett dieser minderwertigen Speisen ab.

Die weiblichen Fächer entsprechen den männlichen schon dem Namen nach: Liebhaberin, Heldinmutter u. s. w. Dem Bonvivant entspricht die Salondame, dem ersten Komiker die komische Alte, dem jugendlichen Komiker die muntere Naive, die Sourette. Das stärkere oder geringere Hervortreten des sentimentalen Elements in den weiblichen Rollen veranlaßte eine Teilung der Fächer. Man unterscheidet neben der ersten Heldin noch eine jugendlich-tragische und eine jugendlich-sentimentale Liebhaberin. Erstere wird z. B. Gretchen und Märchen, letztere Ophelia, Thekla spielen müssen. Es giebt sentimentale Naive und muntere Naive. Die Anstandsdame bezeichnet den Uebergang aus dem jugendlichen Fache in das der Mütter, von dem alle Schauspielerinnen mit Faust sagen: „Die Mütter, Mütter! 'S klingt so schauerlich!“

**821. Der Chor und die Komparserie.** Diener und Dienerinnen, Volk und Edle, „Bewohner“ von Land und Stadt, kurz alles, was keinen eigenen Namen besitzt und höchstens als Masse auf dem Theaterzettel figuriert, nennt man Komparserie. An großen Schauspielbühnen bildet ein Schauspielchor ihren Stamm und Zusammenhalt. An den mittleren und kleinen Bühnen muß dem Opernchor auch diese Aufgabe aufgebürdet werden. Je nach der Bedeutung des Theaters rekrutieren sich auch größere oder kleinere Neben- und Anmelderollen aus dem Personal des

Chors. Seit dem epochalen Auftreten der Meininger ist die Aufgabe der Schauspielkomparserie eine künstlerisch viel bedeutendere und hervorragendere geworden, als früher. Sie soll durch stummes Spiel unterstützend und die Illusion vermehrend in die Handlung eingreifen. Man denke z. B. an die Apfelschußscene im Tell, an die Forums-scene in Jul. Caesar, an den dritten Akt in Sudermanns Johannes u. s. f.

Nur die kleinsten Bühnen arbeiten heute noch mit Statisten in des Wortes eigentlicher Bedeutung, teilnamlos herumstehenden, von der Straße herbeigeholten Leuten, die nur die Scene füllen, nicht beleben. Zum mindesten ziehen sie sich einen Stamm von Hausstatisten heran, die in einer Art von festem Verhältniß zur Bühne stehen. In großen Aufzügen u. dgl. werden meist Soldaten verwendet, die ihrer Kompagniekasse dadurch eine hübsche Nebeneinnahme erwerben.

**822. Souffleur und Inspizient.** Den Uebergang vom künstlerischen zum technischen Personal bilden Souffleur und Inspizient, denen beiden eine nicht geringe Intelligenz, ja ein gewisses künstlerisches Feingefühl innewohnen muß.

Der Souffleur hat den Darstellern nicht nur den „Anschlag“ zu bringen, d. h. er hat eine Sekunde vor Beginn eines jeden Satzes die ersten Worte desselben dem Schauspieler leise, deutlich und ruhig zuzusüstern, er hat nicht nur bei etwa eintretenden Gedächtnisschwächen einzuhelfen, er muß auch das Stück sehr genau kennen, um bei größeren Entgleisungen rettend einzugreifen. Einer der häufigsten Unfälle ist der „Sprung“. Der Darsteller gerät in einen viel späteren Satz seiner Rolle. Der Souffleur muß nun im Augenblick beurteilen können,

ob die ausgefallenen Worte, es kann sich schlimmstenfalls um ganze Scenen handeln, für das Verständnis des Stückes unbedingt notwendig waren, ob sie zur Not entbehrt werden konnten, ob man weitergehen oder den Darsteller wieder zurückführen soll, wie am besten eine Ueberleitung durch einen passenden „Anschlag“ zu bewerkstelligen sei. Der Souffleur muß die Eigenheiten und Schwächen der Künstler kennen und darf sich's nicht verdrießen lassen, wenn er es schließlich — doch niemandem recht machen kann. Das alles ist zuviel für einen Mann — darum ist der Souffleur auch meistens eine Souffleuse. Nirgends zeigt sich die Engelsgüte und Geduld der Frau schöner als bei diesem schweren und undankbaren Amt, das von so großer Bedeutung für das Gelingen des Ganzen ist.

Eine verantwortungreiche Thätigkeit hat auch der Inspizient. Er hat zunächst dafür zu sorgen, daß die Darsteller auf ihr Stichwort richtig auftreten. Zu diesem Behuf legt er ein Scenarium an, in dem Auftritte und Abgänge deutlich vermerkt, außerdem die Stichworte für alles angegeben sind, was hinter der Scene zu geschehen hat. Blitz und Donner, Signale, Musik, Geräusche u. dgl. m. Im komplizierten Naderwerk der Theatervorstellung ist der Inspizient das Del. Ohne ihn würde alles stocken und knarren. — Neben dem eigentlichen Scenerieinspizienten besitzen größere Bühnen noch einen Chor- und einen Komparserieinspizienten, die für die Auftritte und das Eingreifen dieser Körper verantwortlich sind und bei großen Vorstellungen den Inspizienten zu unterstützen haben.

**823. Das technische Personal.**  
Der Rang und die Leistungsfähig-

keit einer Bühne hängt ganz besonders auch von der Schulung des technischen Personals ab. Wo diesem wichtigen Bestandteil nicht die genügende Aufmerksamkeit gewidmet wird, sind grobe Störungen der Darstellung nichts Seltenes. Dieser Abteilung ist der Dekorations- und Maschinendirektor oder Oberinspektor vorgelegt, den wir bei den Vorständen besprechen wollen. Nach ihm, oder bei kleineren Theatern an seiner Stelle, steht der Theatermeister, der den Arbeitern bei den Vorbereitungen und am Abend ihre Arbeit zuzuwiesen und sie zu überwachen hat. Er muß ein energischer und umsichtiger Mann sein. Alle Materialien, besonders die Seile, müssen natürlich beständiger sorgsamer Kontrolle unterworfen werden. Der Schnürboden, die oberhalb der Bühne gelegenen seitlichen Galerien, von denen die „Hängestücke“ und „Hintergründe“ herabgelassen werden, wie die Versenkungen, unterstehen seiner Aufsicht. Jeder Arbeiter soll genau wissen, was er zu thun hat, damit während der Zwischenakte und Verwandlungen der „Umbau“ rasch, sicher und möglichst geräuschlos von statten geht. Der Theaterarbeiter muß ein fleißiger, intelligenter Mann sein, der auch Lust und Liebe zur Sache hat. Auch er muß Freude am Theater und an seiner Beschäftigung haben. Obwohl man in jüngster Zeit viele Versuche gemacht hat, durch hydraulische und andere Maschinen die Menschenhand zu ersetzen, wird sie beim Theater doch nie entbehrlich werden, schon deswegen nicht, weil bei etwaigen Irrthümern und Versehen die Maschine weiter arbeitet und die Intelligenz des einzelnen nicht hemmend oder verbessernd eingreifen kann. Einigen besonders geschickten und geschulten

**Maschinisten oder Vormännern** werden je einige Arbeiter zugewiesen. Sie sind gewissermaßen Korporalschaftsführer.

**Beleuchter.** Für die Beleuchtung hat der Oberbeleuchter mit den Beleuchtungsgehilfen zu sorgen. Bei der heute fast überall eingeführten elektrischen Beleuchtung muß er mit den Grundkenntnissen der angewandten Elektrizität vertraut sein. Ein meist ziemlich komplizierter Regulierapparat soll von ihm genau gekannt und gehandhabt werden. Außer der eigentlichen Bühnenbeleuchtung veranlaßt er auch die sogenannte Effektbeleuchtung, die durch Bogenlicht bewerkstelligt wird. Nach einem ihm vom Inspizienten zugestellten Beleuchtungsauszug hat er die Stärke des Lichts, die wechselnde Verdunklung und Erhellung der Scene u. s. w. genau in ein Buch einzutragen. Auch er kann eines gewissen künstlerischen Gefühls nicht entraten, besonders bei der Herstellung der „Uebergänge“, d. h. wenn z. B. Abendrot in Dämmerung, diese zur Nacht und schließlich zur Mondbeleuchtung sich wandeln soll. Dabei hat er auf die Gefahr durch Kurzschlüsse zu achten, die immerhin nicht unbedeutend ist, wenn schon die frühere Gasbeleuchtung ganz andere Gefahren mit sich führte.

**Requisiteur.** Schließlich haben wir noch des Requisiteurs zu gedenken, dem an besseren Bühnen ein eigener Möbeldiener die Aufstellung und Forträumung der Möbel abnimmt. Größere Theater haben eine entsprechende Requisitenkammer, bei kleineren Verhältnissen fällt dem Requisiteur oft die mißliche Aufgabe zu, Requisiten auszuleihen, was ein umfassendes Quellenstudium der Haushaltungen oder der Läden der

Theaterfreunde bedingt. Zu einem richtigen Requisiteur gehört ein sogenanntes Basteltalent, die Kunst, mit Findigkeit und Geschmaack aus Wenigem etwas zu machen. Ein Weißbierglas bronziert er und es wird ein kostbarer Pokal, und was derlei Künste mehr sind.

Hiermit haben wir den Kreis der auf der Bühne selbst beschäftigten Personen abgeschlossen, das Theater braucht aber noch mancher anderen Hilfskräfte. Den Theatermaler brauchen wir nur zu streifen, er tritt nur noch an ganz großen Theatern als selbständiger wirklicher Künstler auf. Die meisten Bühnen beschäftigen einen angestellten Maler meist nur für die notwendigen Ausbesserungen und zur Herstellung kleinerer Verfassstücke. Die größeren Dekorationen und ganzen Dekorationsausstattungen werden in den großen Ateliers bestellt, als deren bekannteste hier nur Brückner, Lüttemeyer, beide in Koburg, Kautski in Wien, Hartwich, Harder und andere in Berlin genannt seien, die alle auf einer hohen Kunststufe stehen. Auch für die kostümlichen Ausstattungen giebt es heute große Ateliers, wir nennen nur Baruch, Berch und Flothow in Berlin, Rahn und David in Düsseldorf, bei denen ganze „Garnituren“, z. B. Landsknechte, Wallensteiner, spanische Kostüme u. s. w. oder auch ganze Ausstattungen für ein Stück bestellt und fix und fertig geliefert werden. Dennoch wird kein Theater einen tüchtigen Obergarderobier entbehren können, wenn gleich nur wenige einen künstlerisch gebildeten Kostümier, einen mit der Kostümgeschichte wohl vertrauten Maler anstellen können. Der Obergarderobier, dem auch meist die Garderobeinspektion obliegt, hat für die männlichen, die

**Obergarderobiere** für die Damenkostüme zu sorgen. Sie müssen die Kostüme zuschneiden können und die Anfertigung beaufsichtigen. Am Abend haben sie natürlich die richtige Kostümierung zu überwachen, nachdem am Vormittag die geeigneten Kostüme ausgesucht und auf die Plätze der Darsteller gehängt worden sind.

Die **Ankleider** und **Ankleiderinnen**, tagsüber meist in der Schneiderei beschäftigt, bedienen das darstellende Personal. Rasche Umzüge erfordern Gewandtheit und als unerläßliche Eigenschaft ist Ruhe den oft leicht erregbaren Künstlergemütern gegenüber erforderlich.

Besondere Freude an seinem Berufe, oder man könnte fast sagen an seiner Kunst, muß der **Theaterfriseur** bethätigen. Hervorragende Künstler pflegen ihre Wünsche bezüglich der Perücken und Bärte genau anzugeben, aber denjenigen, welche die Kunst der „Maske“ nicht beherrschen, muß er, nach Anleitung der Regie, ein guter Berater sein und das Heer der Choristen und Komparsen darf nicht vernachlässigt erscheinen.

Zum Schluß noch einige Worte über den **Theaterdiener**. Auch er ist in seiner Art eine wichtige Person im Theatergetriebe. Sein Amt ist nicht nur das Austragen der Rollen, Ansagen der Proben u. s. w., gar oft wird er zu diplomatischen Missionen verwendet. Bei plötzlichen Absagen wird es zunächst seiner Ueberredungskunst anvertraut, den Unglücklichen, der für den Erkrankten „einspringen“ soll, zu dieser mißlichen Hilfeleistung zu überreden, leichtere Erkrankungen kann ein geschickter und pflichttreuer Theaterdiener durch pffiffiges Ausreden heben — wer zählte alle seine vertraulichen Missionen auf! Darum hat er auch, wie

sattsam bekannt, das Vorrecht ein origineller Kauz zu sein.

Die **Intendanz**, die **Direktion** werden in der Theatersprache mit „oben“ oder „das Bureau“ bezeichnet, wobei gleich zu bemerken ist, daß der Schauspieler selten der Ansicht huldigt: „doch der Segen kommt von oben!“

Ohne uns auf diese mehr oder minder berechtigte Auffassung näher einzulassen, wollen wir uns nun der Aufzählung der Bureaukräfte zuwenden.

Bei den kleineren Bühnen ist natürlich das Bureau nur aus den notwendigsten Personen zusammengesetzt. Von der Schmiere, bei der der Almanach meldet: „Die Frau Direktorin versteht das Kassenwesen,“ bis zum zusammengesetzten Bureauorganismus eines Hoftheaters ist eine unendliche Reihe von Abstufungen. Die Grundämter des **Sekretärs** und **Kassierers** lassen sich mit unglaublichen Titulaturen verändern. Daß ein großes Hoftheater einen mächtigen Stab von Geheimen Hofräten, Hofräten, Rechnungsräten, wirklichen und unwirklichen Geheimsekretären und Inspektoren umfaßt, die alle zusammen einen prächtigen Instanzenzug zu Wege bringen können, dürfte hier nicht weiter zu erörtern sein.

Zwischen dem **Intendanten** oder **Direktor**, zwischen seinem Bureau und dem Personal steht als Amphibium halb geschäftlicher, halb künstlerischer Natur, oft auch als Prellstein und Sündenbock der **Regisseur**. Nach oben hin hat er nur Vorschläge zu machen, denn die Initiative über Annahme der Stücke, Gestaltung des Spielplans, Anschaffungen von Dekorationen und Material u. s. w. müssen natürlich von der obersten Leitung ausgehen. Nach unten hin hat er für die

Ausführung der Bestimmungen zu sorgen und schließlich nach oben hin wieder die Verantwortung dafür zu tragen. Abgesehen von seiner künstlerischen Tüchtigkeit muß er also auch eine gute Dosis diplomatischen Talents besitzen.

Sein eigener Herr wird er nur während der Proben auf der Bühne und hier entspricht ihm auch die künstlerische Wirksamkeit, die den wahren Regisseur für die mancherlei Unbilden zu entschädigen vermag, die ihm seine sonstige Zwitterstellung aufbürdet. Der Grundzug seines Wesens muß eine mit Milde gepaarte Energie sein, denn ohne diese ist bei den oft widerstrebenden, in der Bildung so verschiedenartigen Elementen, die ihm unterstehen, nicht auszukommen.

Mit kongenialen Verstandnis hat der ideale Regisseur das darzustellende Dichtwerk zu erfassen und dafür Sorge zu tragen, daß sich alle Darsteller dieser Grundauffassung nach Kräften anpassen. Bedeutenden Talenten hat er, innerhalb der Grenzen dieser Grundauffassung, nachzugeben, geringere soll er zu ihr hinaufheben.

Dieser große Gesichtspunkt unterscheidet den künstlerischen Regisseur vom Routinier, der es sich genügen läßt so lange zu probieren, bis das Zusammenspiel „klappt“ und der technische Apparat glatt funktioniert.

Die Auswahl der Kostüme, Möbel und Dekorationen unterliegt gleichfalls dem Regisseur, der also eine mindestens vor Verstößen sichernde Kenntnis der Kostüm- und Stilgeschichte besitzen muß.

Bei großen Bühnen hat der Regisseur mit dem Maschinen- direktor oder technisch-artistischen Oberinspektor zusammenzuwirken, da die weitgehenden Ansprüche an das Technische

hier einen viel gebildeteren Mann erheischen, als den Theatermeister der kleineren Bühnen.

Nach dem hier Angedeuteten wird man leicht ermessen, daß die Schwierigkeiten der Regiethätigkeit mit dem Range, den eine Bühne einnimmt, wachsen müssen und daß der Oberregisseur einer großen Bühne oft keine beneidenswerten Tage hat. Er kann sich nur damit trösten, daß es der „Chef“, der Intendant, wohl noch schwerer hat, fällt ihm doch die oft kaum lösbare Aufgabe zu, die Interessen der Kunst mit den Ansprüchen des Hofes und den vielen Rücksichten zu vereinigen, die sociale, ja selbst politische Konstellationen mit sich bringen. Er soll dabei aber doch die Bühne in rein künstlerischem Sinne führen und darf vor allen Dingen — kein Rassen- defizit bekommen! Der Posten des Intendanten pflegt nach alter Tradition mit einem adeligen Herrn besetzt zu werden, dem die künstlerische und die Geschäftserfahrung nicht immer zur Seite stehen, die beim besten und feinsten künstlerischen Willen zur Bühnenleitung doch unerläßlich ist. Die Bedeutung eines Intendanten wird sich daher zunächst in der Wahl seiner Berater kund thun und in der Art, in der er ihre Thätigkeit regelt.

Insbesondere wird er den Mann zu prüfen haben, dem er das schwere und undankbare Amt des Dramaturgen überträgt. Seine Aufgabe ist es bekanntlich, die eingegangenen Stücke auf ihren litterarischen und theatralischen Wert zu prüfen, ihre Annahme oder Ablehnung zu befürworten. Bei einer richtig geleiteten Bühne wird er dies nicht ohne Assistenz des Oberregisseurs thun, dessen Stimme als die eines Fachmanns mindestens in zweifelhaften Fällen eingeholt werden

sollte. Die Schwierigkeit, für eine solche Stellung einen auf der Höhe der Bildung stehenden Mann zu finden, der zugleich den nicht zu erlernenden — es läßt sich nicht anders bezeichnen — Instinkt für das auf der Bühne Wirksame besitzen soll, liegt auf der Hand. Außerdem tritt ihm ein gewisser passiver Widerstand der Bühnenangehörigen entgegen, die, zum größten Teil Self-made-Männer, gegen ihn, als den „Theoretiker“, eine Art von Abneigung haben. Stark ausgeprägte Individualitäten halten es in dieser Stellung, die so viel Rücksichtnahmen erfordert wie kaum eine zweite im Theaterbetriebe, selten lange aus, die minder energischen sinken bald zu bloßen Lektoren herab, die pflichtgemäß Stücke lesen, sie pflichtgemäß recensieren und sich für eine etwaige Annahme nicht besonders einsetzen.

Hier und da trifft man wohl noch die früher öfters üblichen Lesecomitees, aus Litteraten und Schauspielern bezw. Regisseuren zusammengesetzt. Das langsame Arbeiten eines solchen Körpers paßt nicht mehr in unsere drängende

Zeit. Wer heute die Leitung eines großen Theaters übernimmt, muß den Mut einer raschen Entscheidung haben, sonst werden ihm die Stücke von der oft auch in Mittelstädten bestehenden Konkurrenz der anderen Bühnen weggeschnappt. Die früher viel erörterte und auch jetzt noch zuweilen aufgeworfene Frage, ob die Institution der oft von höfischen Interessen eingeengten Intendantur der Schauspiel- wie der Dichtkunst förderlich ist, dürfte jetzt von keiner Bedeutung mehr sein, seit in allen größeren Residenzen Privattheater bestehen, die nach freiem ungehinderten Ermessen allen Erzeugnissen der Litteratur ihre Pforten öffnen können. Die eigentliche Schauspielkunst und ihre Vertreter können nur dadurch gewinnen, daß sie in unmittelbare Verührung mit Angehörigen der höchsten Gesellschaftsklassen treten. Als ein erfreuliches Zeichen der Zeit muß übrigens erwähnt werden, daß es der deutschen Bühne nicht an Intendanten fehlt, die auch der neueren Produktion in ihren beachtenswerthesten Erzeugnissen gerecht zu werden wissen.



# Zugang und Vorbereitung zur Bühnenlaufbahn.

Von

Max Grube.

824. Schwierigkeit der Beurteilung der Begabung. Bei keiner Kunst rufen Verständniß und Empfindung für ihre Aufgaben so leicht die Täuschung hervor, es sei auch die Begabung vorhanden, diese Gefühle zum Ausdruck zu bringen, wie bei der Schauspielkunst.

Die Ursache hierfür ist leicht erkennbar. In dieser Kunst ist die Persönlichkeit selbst Kunstmittel und jeder Mensch hält seine Individualität wenn nicht für eine außergewöhnliche, doch mindestens für eine recht beachtenswerte.

Das Gebiet der Selbsttäuschungen ist also hier von vornherein ein sehr großes, in gleichem Maße pflegt auch das Urteil von Fremden und Verwandten befangen zu sein, aber auch für den Fernerstehenden ist es sehr schwierig, die wirkliche Begabung im richtigen Maße zu erkennen, und beständig werden im Ja und Nein die schwerwiegendsten Irrtümer begangen, selbst wo Unkenntniß, Leichtfertigkeit oder gar Gewissenlosigkeit des Urteils nicht in Betracht kommen.

Jedes andere Talent ist in der Lage, greifbare unveränderliche Proben seines derzeitigen Kunstvermögens oder wenigstens seiner Ge-

schicklichkeit abzulegen. Aus einer noch so kindlichen Zeichnung, aus einem Tonfigürchen, nach dem Vortrag eines Musikstückes wird ein erfahrener Beurteiler doch leidliche Schlüsse daraufhin ziehen können, wie weit eine Begabung reichen mag, wie weit sie entwicklungsfähig erscheint.

Die Probe, die der Prüfling abzulegen hat, hält sich, mag die Leistung an sich noch so schülerhaft und unfertig sein, doch immerhin in demselben Felde, in dem sich die gereifte Kunst bewegt. Wie sollte man es aber anfangen, jemanden, der zur Bühne gehen will, innerhalb des Rahmens der Bühnenthätigkeit zu prüfen? Man kann ihm doch unmöglich sofort eine Rolle anvertrauen.

Ist sie unbedeutend, so würde sie kein Urteil gewinnen lassen, eine bedeutende Rolle kann der Anfänger aber nicht bewältigen, weil er sein Ausdrucksmittel noch nicht in der Gewalt hat\*). Selbst Personen, die viel in Liebhaberaufführungen gewirkt haben, vermögen das erste Mal den Ansprüchen der

\*) Der Anfänger in der Musik z. B. hat doch meist seit seinem 6. oder 7. Jahre bereits musikalischen Unterricht genossen.

wirklichen Bühne selten zu genügen. Außerdem kann sich kein besseres öffentliches Theater zu solchen Experimenten hergeben, die auch das Publikum ablehnen würde.

Es bleibt also nichts anderes übrig, als die Betreffenden einige Stellen aus größeren Rollen allein vortragen zu lassen.

Dies sogenannte Probesprechen ist schon bei einem geübten Schauspieler ein sehr wenig zulängliches Beurteilungsmittel, da der Rede die Gegenrede fehlt, mithin das Spiel sehr erschwert ist. Die Prüfung richtet sich also eigentlich nur auf den phonetischen Teil der Schauspielkunst und die mimische Seite muß mehr oder minder in den Hintergrund treten.

**825. Der Beurteiler.** Das Urtheil des Prüfenden kann sich also nur im Rahmen der subjektiven Empfindung bewegen. Er muß ein eigenes Talent haben, die Begabung gewissermaßen instinktiv herauszufühlen. Selbst hervorragende Schauspieler haben dieses ganz eigenartige Talent nicht immer.

Dazu kommt noch, daß, während für Musik und bildende Künste an vielen Orten ehrliche und einwandfreie Beurteiler, staatlich angestellte Lehrer u. s. w. vorhanden sind, das Urtheil über Begabung zur dramatischen Darstellung oft in recht zweifelhaften Händen ruht.

Viele „dramatische Lehrer“ sehen im Schüler nur eine Erwerbsquelle, andere idealer gesinnte überschätzen leicht eine nur mittelmäßige Veranlagung, da sie sich bei dem großen, stets wachsenden Andrang zur Bühne so oft gänzlicher Talentlosigkeit gegenüber sehen. Auf den „dramatischen Lehrer“ kommen wir später zu sprechen und fassen zunächst den Schüler ins Auge.

**826. Ansprüche an die Begabung.** Zur Bühnenlaufbahn sollten

eigentlich nur diejenigen zugelassen werden, die den Eindruck ungewöhnlicher Begabung machen. Namentlich gilt dies für junge Leute, die den sog. höheren Gesellschaftsklassen angehören. Aus dem Lebenskreise, in dem man aufgewachsen ist, herabzusteigen, ist schmerzlicher als man glaubt. Dies tritt aber ein, wenn in der Schauspielkunst kein hervorragender Grad erlangt wird. Auch in anderen Berufen kann ja der Subalterne keine gesellschaftliche Rolle spielen.

Freilich! — Nicht jeder kann ein Ludwig Devrient sein. Es giebt nicht lauter Hauptrollen, auch die zweiten, die dritten und vierten Fächer müssen gut oder mindestens würdig und entsprechend besetzt werden. Wo also durch den Uebertritt zur Bühne sich zugleich ein Aufschwung in eine höhere gesellschaftliche Position vollzieht, da mag man mildere Anforderungen stellen. Hier genügen allenfalls gute äußere Mittel und ehrlicher Fleiß.

Pflicht des zu Rate Gezogenen ist es nur darauf aufmerksam zu machen, daß der Aspirant sich keinen falschen, allzu kühnen Hoffnungen hingeben dürfe und sich ernstlich prüfen möge, ob eine von redlicher Pflichterfüllung gehobene zweite oder dritte Stellung seinen Ansprüchen genügen würde.

Getäuschte Erwartungen und Hoffnungen sind der Tod jeder Kunstthätigkeit.

Wer in der Kunst das Höchste erstreben will, der muß sich auch gleich zu Anfang dem höchsten Maßstab unterwerfen.

Worauf soll nun ein ehrlicher Beurteiler sein Augenmerk vor allem richten?

**827. Äußere Mittel.** Zuerst auf die äußeren Mittel. Sie sind das einzige, was zunächst mit eini-

ger Sicherheit erkannt werden kann. Ich sage, mit einiger Sicherheit, denn schon die Ausbildungsfähigkeit der Stimme bleibt ja stets eine zweifelhafte Sache. Hierzu gehört nicht nur ein tüchtiger Lehrer, sondern auch angestrenzter Fleiß und ein fester Charakter.

Nichts schadet dem Organ mehr als allzu reichliche Genüsse jeder Art in den Jahren, die dem Ernst des Studiums allein gewidmet sein sollten.

Ebensoviel kann freilich auch eine übermäßige Anspannung in diesen Jahren verderben, namentlich wenn sie von ungenügender Ernährung des Körpers begleitet ist.

Nur wo unbedingt ein starkes, gesundes, angenehm klingendes Sprechorgan wahrgenommen wird, kann zur Bühnenlaufbahn geraten werden, falls der Besitzer sich auch eines angenehmen, womöglich schönen, zum allermindesten aber durch keine auffallenden Mängel beeinträchtigten Aeußeren erfreut.

Der Umstand, daß es einzelnen von der Natur stiefmütterlich Bedachten durch eisernen Fleiß und meist auch durch eine Verkettung glücklicher Umstände dennoch gelungen ist, sich emporzurichten, beweist eben nur, daß Ausnahmen die Regel bestätigen. Von den Unzähligen, die durch ähnliche Mängel zu Grunde gegangen sind, spricht natürlich niemand.

Choleriker und Sanguiniker sind die eigentlichen Träger der schauspielerischen Begabung, selten Melancholiker, Phlegmatiker nie.

Die Grundzüge der Temperamente bei jungen Leuten zu erkennen, oder richtiger herauszufühlen, bildet, da sie mit der Welt naturgemäß noch wenig in Berührung gekommen sind und weil die rasch verfliegende Frische der Jugend so sehr zu täuschen vermag, wohl die größte

Schwierigkeit hinsichtlich der Beurteilung.

Nehmen wir aber nun einmal den „Normalbegabten“ an, einen jungen, frischen, feurigen Menschen, von einnehmendem oder — je nach dem Fache, dem er sich widmen will — charakteristischem Aeußeren, mit gutem Organ und, was vor allem ins Auge zu fassen ist, von gesunder ausdauernder Konstitution, begabt mit festem Willen und starkem Charakter, widerstandsfähig gegen die mancherlei Verlockungen, die dieser Beruf nun einmal in sich birgt, zudem ausgerüstet mit guter Erziehung und mindestens mit Durchschnittsbildung — nehmen wir einen solchen weißen Raben, Gott sei Dank giebt es ja solche, an — welchen Weg wird er zu seiner ferneren Ausbildung einzuschlagen haben?

**828. Uebergang zur Bühne ohne Unterricht.** Kommt zu all diesen, selten sich zusammenfindenden glücklichen Eigenschaften noch der nicht minder seltene Vorzug einer durch keinen Dialekt getrübbten natürlich-reinen Aussprache hinzu, so könnte man einem so bevorzugten Menschen allerdings zunächst zurufen: „Spring ins Wasser und schwimme!“ Man müßte aber auch gleich hinzufügen: „Und habe Glück, daß du nicht in den Strudel gerätst!“

Sicherer wird immer der Weg einer systematischen Vorbildung sein.

**829. Vorbildung.** Vorbildung, nicht Ausbildung! Diese wird immer erst die Zeit und die praktische Übung bringen können.

Daß sich Lehrer wie Schüler einbilden, eine Ausbildung durch Unterricht erlangen zu können, daß man glaubt, sozusagen im Zimmer schwimmen lernen zu können, ist ein weitverbreiteter, verhängnisvoller Irrtum, der schon namenloses Unglück erzeugt hat.

Es giebt eine große Anzahl thörichter oder gewissenloser Lehrer, deren Lehrmethode einfach darin besteht, dem Schüler eine Anzahl großer Rollen einzudrillen — eine Art des Unterrichts, die dem Schüler natürlich sehr behagt. „Ausgebildet“, meist aber nur „eingebildet“ tritt dann der Schüler ins praktische Leben hinaus und wundert sich sehr, daß er, obwohl er schweres Geld für seinen Unterricht bezahlt hat — Lehrer dieser Art verstehen es gewöhnlich ihr Schäfchen mit Würde und Autorität zu scheeren — im Meere des wirklichen Theaterlebens kläglich Schiffbruch erleidet.

**830. Was kann man überhaupt in der Schauspielkunst lehren?** Man hüte sich somit vor einem Lehrer, der dem Schüler in Aussicht stellt, ihm in möglichst kurzer Zeit eine Anzahl von Rollen einzustudieren. Dies System des äußeren Drills ist durchaus verwerflich. — Die vornehmste Aufgabe des Lehrers muß zunächst sein, bei dem Schüler eine reine, fehlerlose Aussprache der deutschen Sprache, mit Abschleifung eines etwa vorhandenen Dialektes oder gar eines Sprachfehlers, zu erzielen. Hand in Hand damit geht die Unterweisung in der Deutlichkeit und die Organbildung.

**831. Sogenannte moderne Schule.** Die sogenannte moderne Schule glaubt dieser unentbehrlichen Erfordernisse entraten zu können. An ihre Stelle setzt sie eine falsch verstandene „Natürlichkeit“. Im gewöhnlichen Leben, so wird hier argumentiert, sprechen die Menschen meistens nicht deutlich, ergo braucht es auf der Bühne auch nicht zu geschehen. Dem ist entgegen zu halten, daß es doch auch im realen Leben Leute giebt, die richtig, deutlich, ja selbst wohlklingend sprechen, theils

infolge natürlicher Veranlagung, theils durch Pflege der Sprache, z. B. Lehrer, Geistliche, Gelehrte, ohne daß sie deswegen „unnatürlich“ wären. Zweitens ist es doch einleuchtend, daß die Bühne nicht einzig und allein die Aufgabe hat Darstellungen des realen Lebens zu geben — wenn sich auch jetzt eine Anzahl besonderer Theater in großen Städten dieses Ziel fast ausschließlich gestellt hat —, sondern daß gleichzeitig noch immer die Darstellung von Dichterwerken verlangt wird, die ohne Sprachwohlklang nicht denkbar sind. So lange sich für „Iphigenie“ und „Tasso“, für „Sappho“ und „Des Meeres und der Liebe Wellen“ noch ein Publikum findet, so lange werden die Ansprüche an ein über den Ausdruck des Alltagslebens sich erhebendes Deutsch lebendig bleiben. Wohin auch Begabung und Neigung den jungen Schauspieler später führen mag, er wird mindestens im Anfang seiner Laufbahn immer in beiden Sätteln gerecht sein müssen. Daß die Ausbildung in einer dem gewöhnlichen Leben entrückten Sprache niemals zur hohlen Deflation und zur Geziertheit ausarten darf, daß zugleich der einfache Sprechton, der sog. Konversationston, eifrig gepflegt werden muß, versteht sich von selbst.

**832. Ausbildung des Organs.** Gleichzeitig mit der Schulung einer reinen und vor allem einer deutlichen Aussprache hat die des Organs zu erfolgen. Nur wenige Personen sind von der Natur mit einer Stimme begabt, die den großen Raum eines Schauspielhauses mühelos auszufüllen vermag. Sollte dies aber der Fall sein, so wird der so glücklich von der Natur Ausgestattete von dieser Gabe nicht immer den richtigen Gebrauch zu machen wissen. Er

wird z. B. den Ton vielleicht an unbedeutenden Stellen unnütz verschwenden und sich dann an bedeutenden verausgabt haben. Eine mäßige oder selbst eine kleinere, wenn nur an sich gesunde Stimme wird aber durch richtige Bildung und Uebung gewinnen und sich allen Ansprüchen gewachsen zeigen. Das ist so klar, daß es eigentlich gar nicht erwähnt zu werden brauchte, wenn nicht gerade in diesem Punkte durch Verblendung und Leichtsinns so viel gesündigt würde. Um den Schüler bei diesen trockenen und anstrengenden Vorübungen frisch zu erhalten, mag der Lehrer diese ab und zu an der Hand anregender Rollen vornehmen lassen, nie aber sollte er mit einem eigentlichen Rollenstudium beginnen, bevor der Schüler jene Anfangsstadien überwunden hat.

**833. Bewegungen, Mimik und Verwandtes.** Nebst der Ausbildung der Sprache, der Deutlichkeit und des Organs seien dem Schüler noch die Grundzüge der Bewegung und des Benehmens auf der Bühne beigebracht, wenn möglich gelegentlich praktischer Bethätigung auf denselben. Gute Haltung, freier Gang u. dgl., sogar die Grundzüge einer Gebärden Sprache könnten gelehrt oder vielmehr die ausgesprochene Begabung hierfür kann geregelt und gefördert werden. Unterricht im Tanz und im Fechten kann hier fördernd eingreifen, wobei natürlich alles Tanzmeisterliche und Balletthafte streng vermieden werden muß. Die Fähigkeit, das gesprochene Wort durch die passende und naturgemäße Geste zu unterstützen und zu beleben, muß allerdings im gewissen Grade vorhanden sein, eine bloß rhetorische Begabung reicht für die Kunst, die den Namen der Schauspielkunst führt, nicht aus.

**834. Die Lehrkraft.** Betrachten wir den „dramatischen Lehrer“ ge-

nauer. Er ist entweder ein ausübender Darsteller oder ein Künstler, der sich wegen Krankheit, Alter oder eingetretener widriger Umstände bereits von der Bühne zurückgezogen hat oder zurückziehen mußte.

Hervorragende Schauspieler werden nur in Ausnahmefällen Unterricht erteilen. Sie sind meist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, als daß sie anderen von ihrem Reichtum abgeben könnten, auch pflegt das Genie selten Interesse für die Regeln und das Systematische einer Kunst zu empfinden.

Den Lehrkräften, die nicht als ausübende Darsteller thätig sind, wird man aber nicht zu nahe treten, wenn man annimmt, daß sie meist auf dem Meere des Theaterlebens leichteren oder schweren Schiffbruch gelitten haben. Dies würde an sich wenig bedeuten, denn das Lehrtalent ist ja von der rein schauspielerischen Begabung ganz unabhängig, leider aber treten nun materielle Fragen in unseren Gesichtskreis.

Der „dramatische Lehrer“ will oder muß durch seine Thätigkeit seinen Lebensunterhalt gewinnen. Damit ist gewissenloser Gewinnsucht in leider nur zu vielen Fällen Thor und Thür geöffnet.

**835. Wahl des Lehrers.** Wo es zu ermöglichen ist, suche man also das Urteil eines Fachmannes zu gewinnen, der nicht selber unterrichtet, jedenfalls hierin nicht seinen Hauptwerb findet, dessen Ja oder Nein daher nicht von selbstsüchtigen Interessen beeinflusst ist.

Das wird ja nun in vielen Fällen nicht leicht sein, obwohl ein echter Künstler sich dieser Ehrenpflicht nicht entziehen sollte.

Aber die Ansprüche, die in großen Städten in dieser Beziehung an hervorragende Bühnenmitglieder gestellt werden, sind so groß, daß

man ihnen eine gewisse Zurückhaltung schließlich nicht verargen kann.

Ist man also doch auf einen gewerbemäßigen Lehrer für die Prüfung angewiesen, so versäume man nicht, sich möglichst genau über seinen Charakter zu unterrichten. Man suche namentlich von ehemaligen Schülern zu erfahren, wie weit sein Interesse für sie nach beendetem Unterricht noch rege gewesen sei. „Hieraus ergibt sich manches,“ sagen wir hier mit Jago im „Othello“, aber in ehrlicherer Meinung.

**836. Stichprobe auf den Lehrer.** In zweifelhaften Fällen will ich mich nicht scheuen, zu einem kleinen, immer erfolgreichen Kniff zu raten. Man teile während oder nach der Prüfung dem Lehrer mit, man sei nicht in der Lage, bedeutende Mittel für die Ausbildung zu verwenden. Aus dem hierauf eintretenden Benehmen wird man ziemlich sicher darauf schließen können, mit wem man es zu thun hat, und wird in vielen Fällen ein zutreffendes Urteil gewinnen können. Leider giebt es aber auch dann Leute, die dem sonst so achtungswerten Grundsatz huldigen: „Wer das Kleine nicht ehrt, ist des Großen nicht wert!“ und sich nicht schämen, auch unbemittelten Talentlosen ihre wenigen Groschen abzuknöpfen.

**837. Der ausübende Künstler als Lehrer.** Unter allen Umständen möchte ich raten, einen ausübenden Künstler als Lehrer zu bevorzugen, namentlich wenn er es, wie in den meisten Fällen, ermöglichen kann, daß der Schüler sich bei der Bühne, der er angehört, auch gleichzeitig praktisch bethätigen darf, sei es auch nur als Statist. Das fördert ihn unter allen Umständen, er atmet wenigstens Bühnenluft, lernt hörend und sehend unbewußt.

Fassen wir das bisher Behandelte kurz zusammen, so ergeben sich die Schlagworte:

Vorbildung, nicht Ausbildung!  
Erziehung zur Bühne, nicht  
dramatischer Unterricht!  
Lehrlinge, keine Schüler!

Daß eine so geartete Einführung in die Bühnenwelt möglich und nützlich ist, dafür hat die Einrichtung der Marie Seebach-Schule am kgl. Schauspielhaus in Berlin den Beweis erbracht. Die Zöglinge, die diese Anstalt während ihres nun dreijährigen Bestehens für das Theater vorgebildet hat, haben sich in ihren Engagements vortrefflich bewährt. Der Unterricht wird von Mitgliedern des kgl. Schauspiels und einem kgl. Solotänzer erteilt. Gleichzeitig aber tritt die Mitwirkung auf der Bühne ein, die von der Komparserie zur Darstellung wichtiger stummer Rollen, zu Meldungen, zu kleineren Sprechrollen aufsteigt.

Der Unterricht ist für Unbemittelte wie Bemittelte kostenfrei, doch werden nur solche aufgenommen, die den Eindruck besonderer Begabung machen.

Leider kann die Marie Seebach-Schule nur höchstens 5 Herren und 5 Damen jährlich annehmen. Wenn aber die Hof- und größeren Stadttheater ähnliche Institute ins Leben rufen wollten, was mit verhältnismäßig nicht sehr hohen Kosten zu ermöglichen wäre, so könnte dies auf den Nachwuchs, der der deutschen Bühne zugeführt wird, einen ausschlaggebenden Einfluß üben, denn ein so geartetes Institut hat kein pekuniäres Interesse an der Zahl der Zöglinge und kann daher bei der Aufnahmeprüfung mit rücksichtslosester Strenge vorgehen. Irrtümer sind ja aus den Eingangserwähnten Gründen niemals ausgeschlossen, eine sichere Siegeslaufbahn kann niemandem „garantiert“ werden, aber der Flut der wenig oder ganz Unbegabten könnte zu ihrem eigensten Heile ein Damm vorgeschoben werden.

# Geschichte der Bühneneinrichtungen, der Theatergebäude und Dekorationen.

Von

Dr. Rudolph Genée.

**838. Theatereinrichtungen im Altertum.** Mit dem Inhalt, Zweck und Wert der theatralischen Vorstellungen, seit ihren frühesten Anfängen im Altertum, steigerte sich auch das Bedürfnis entsprechender Einrichtungen, sowohl was die architektonischen Formen der dafür errichteten Gebäude betrifft, wie auch mit Bezug auf das, was die dramatische Aktion und die Zweckmäßigkeit der Zuschauerräume erforderte. So wie man bei den griechischen Bacchusfesten und deren Mittelpunkt des Satyrnchors keine kompliziertere Scenerie brauchte, als der Raum eines Tempels darbot, so wurde mit der wachsenden künstlerischen Bedeutung des Theaters und der dafür bestimmten Dichtungen für die in ihren Grundzügen noch einfache dramatische Kunst die dafür besonders erbauten Theater nach den Bedürfnissen für die dramatische Aktion wie für das Publikum eingerichtet. Das Auditorium war ein genauer Halbkreis und an dessen geradlinigem Abschluß begann die erhöhte Bühne. Der Hintergrund derselben war eine tempelartige Architektur, mit drei Thüren versehen, die den Darstellern als Ein- und Ausgänge

dienten. Ein wichtiger Teil dieses ganzen Raumes war die Orchestra, zu der der Chor von zwei Stufenreihen hinabsteigen konnte, und deren Mittelpunkt der Altar bildete.

Im Laufe der Zeiten traten mannigfache Veränderungen ein, sowohl in der Architektur, wie in den inneren Einrichtungen, wobei man freilich auch in der vorgeschrittenen Zeit häufig von der Einfachheit abwich. Wie weit man in dem Gebrauche gemalter Dekorationen bei den alten Theatern gegangen war, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Doch können derartige Ausschmückungen nur sehr bescheidener Art gewesen sein, was erstens schon durch den architektonischen Bau geboten war, während anderseits auch die einfache Struktur der klassischen Dichtungen den Gebrauch von Dekorationen nicht erforderte.

**839. Die religiös-theatralischen Spiele im Mittelalter.** Da auch im christlichen Mittelalter die theatralischen Spiele sich aus dem Gottesdienst entwickelt hatten, so war es schon hierin begründet, daß man für die Einrichtungen des Schauspielers aus dem klassischen Theater des Heidentums nichts übernahm,

sondern daß von hier aus ein neuer Anfang der Bühneneinrichtungen datiert. Die kompliziertesten Bühnengerüste für solche religiös-theatralische Vorstellungen scheint man in Frankreich gehabt zu haben. Denn nach den überlieferten Schilderungen begnügte man sich dort nicht mit den drei übereinander befindlichen Spielräumen: der mittlere für die Handlung auf Erden, der obere für den Himmel und der unterste für die Hölle, — sondern das Uebereinander wurde auch noch durch mehrere nebeneinander bestehende Abteilungen vervielfältigt. Denn da bei solchen auf den Marktplätzen errichteten großen Gerüsten der Schauplatz nicht durch Dekorationswechsel verändert werden konnte, so mußten die verschiedenen Szenen für die fortschreitende Handlung gleichzeitig neben- und übereinander aufgebaut sein. Auch in England waren bei den Aufführungen der Mystereien und Passionsspiele solche komplizierte Bühnengerüste häufig angewendet. Für die Kollektivmysterien beim Fronleichnamsfeste, die mehrere (gewöhnlich drei) Tage hintereinander in Anspruch nahmen, war dagegen für jede Scene ein eigener Karren mit dem Gerüst bestimmt, der nach Beendigung der Scene weiter rückte, um dem zweiten Karren Platz zu machen, und so folgte diesem ein dritter, vierter u. s. w.

In Deutschland wie auch in der Schweiz hatte man in späterer Zeit vielfach das feststehende Brettergerüst für die Aufführungen aufgegeben, indem man es viel zweckmäßiger fand, den ganzen Marktplatz einer Stadt zum Spielplan einzurichten. Dies geschah in der Weise, daß alle die verschiedenen Vertlichkeiten, die man im Verlaufe des Spiels zu durchwandern hatte, von Scene zu Scene, gleichzeitig

nebeneinander bestanden, während die verschiedenen Vertlichkeiten dekorativ kenntlich gemacht waren. Die Hölle und der Himmel bildeten Anfang und Ende dieses Spielraums, auf welchem man den Garten Gethsemane und den Delberg, die Häuser des Herodes, Pilatus, Kaiphas, den Platz für das Abendmahl, die Säule für die Geißelung Christi u. s. w. vor sich hatte. Die Zuschauer hatten ihre Plätze auf allen vier Seiten des Marktes sowie auch an den Fenstern der Häuser, so daß sie die ganze Scenerie, durch die sich nacheinander die einzelnen Teile der Handlung bewegten, gleichzeitig übersehen konnten. Reicher ausgestattet ist ein uns überlieferter Spielplan eines Osterspiels, das 1583 (also in schon weit vorgerückter Zeit) auf dem Marktplatz in Luzern aufgeführt wurde, und dessen Abschluß das Gasthaus „Zur Sonne“ bildete. Obwohl dies Spiel in die Zeit fällt, da die Schauspiele der Reformationszeit sich schon allenthalben ausgebreitet hatten, mag doch der umstehend beigefügte Spielplan eine Vorstellung von diesem Nebeneinander der verschiedenen Vertlichkeiten geben.

**840. Das Reformationschauspiel.** Aber schon fünfzig bis sechzig Jahre vor diesen letztgenannten Passionsspielen war durch die Reformation eine andere Gattung von Volksschauspielen entstanden, für deren Aufführungen ebenfalls auf den Marktplätzen, häufig an der Mündung einer der Straßen, ein Schaugerüst erbaut wurde. Am eifrigsten wurde das Reformationschauspiel, das meist die Stoffe aus dem Alten Testament nahm, in der Schweiz (vorzugsweise in Bern und Basel), sowie in einigen süddeutschen Städten und ganz besonders im Elsaß gepflegt, indem Männer und Frauen aus der Bürgerschaft



und den Handwerkerkreisen sich an der Darstellung beteiligten. Da auch bei diesen Stücken noch häufig die Teufel mitwirkten, war unter der Hauptbühne noch ein niedrigerer

Schweizern auch Brüge oder Brügi, nannte. In besonderen Fällen suchte man für das Bühnengerüst einen Punkt des Marktes aus, der für die dargestellte Handlung mit

# Ein kurtz vnd seer schönspil/ von der Gotsfürchtigen vnd Keuschen frawen Susanna.



Raum für die Hölle angebracht. Die Bühne hatte einen Vorplatz und etwas weiter zurück einen etwas erhöhten Spielplatz, den man die Brücke oder Bruden, bei den

zu benutzen war, wie z. B. der Brunnen. Ueber die Aufführung eines Baseler Spiels „Von der Susanna“ heißt es in einem damaligen Bericht, daß die „Brüge“

auf dem Brunnen des Fischmarktes errichtet war, „und war ein zinnerner Kasten darin, da Susanna sich wusch“. Ein altes Nürnberger Spiel von der Susanna hat ein Titelblatt, das wir hier treu nach dem Originalholzschnitt wiedergeben, um zu zeigen, wie auch die Dichter sich solche Handlungen auf dem Schauplatz vorstellten.

Uebrigens enthält ein Baseler Stück „Vom verlorenen Sohn“ (1537) eine wichtige Anmerkung für die Darstellung, indem aus derselben hervorgeht, daß man schon damals von einem Wechsel der Dekorationen auf der Bühne Gebrauch machte. Nach den ersten Dialogen des Stückes heißt es dort nämlich: „Nun kommt die Rüstung der anderen Landschaft.“ Große Kunst wird natürlich auf den dekorativen Schmuck nicht verwendet worden sein, aber das Bemerkenswerte dabei ist der Wechsel in den Dekorationen. Vielen Wert legte man auf die Nachahmung gewisser Naturerscheinungen, wie bei Blitz und Donner. Letzteren machte man, wie eine besondere Vorschrift sagt, „mit Fassen, so voll Steine umgetrieben werden“. Bei einem Schauspiel aus dem Jahre 1560 ist für die Bühne vorgeschrieben: das Schaugerüst solle „eine Vorbrück haben, darauf etliche Sprüche gesprochen werden“. Diese Vorbrücke bedeutete jedenfalls das Proscaenium, wie solches noch heute bei den großen Passionstheatern im Gebirge üblich ist. Bei den Reformationsspielen diente es für die Prologe, „Argumente“ und Epiloge.

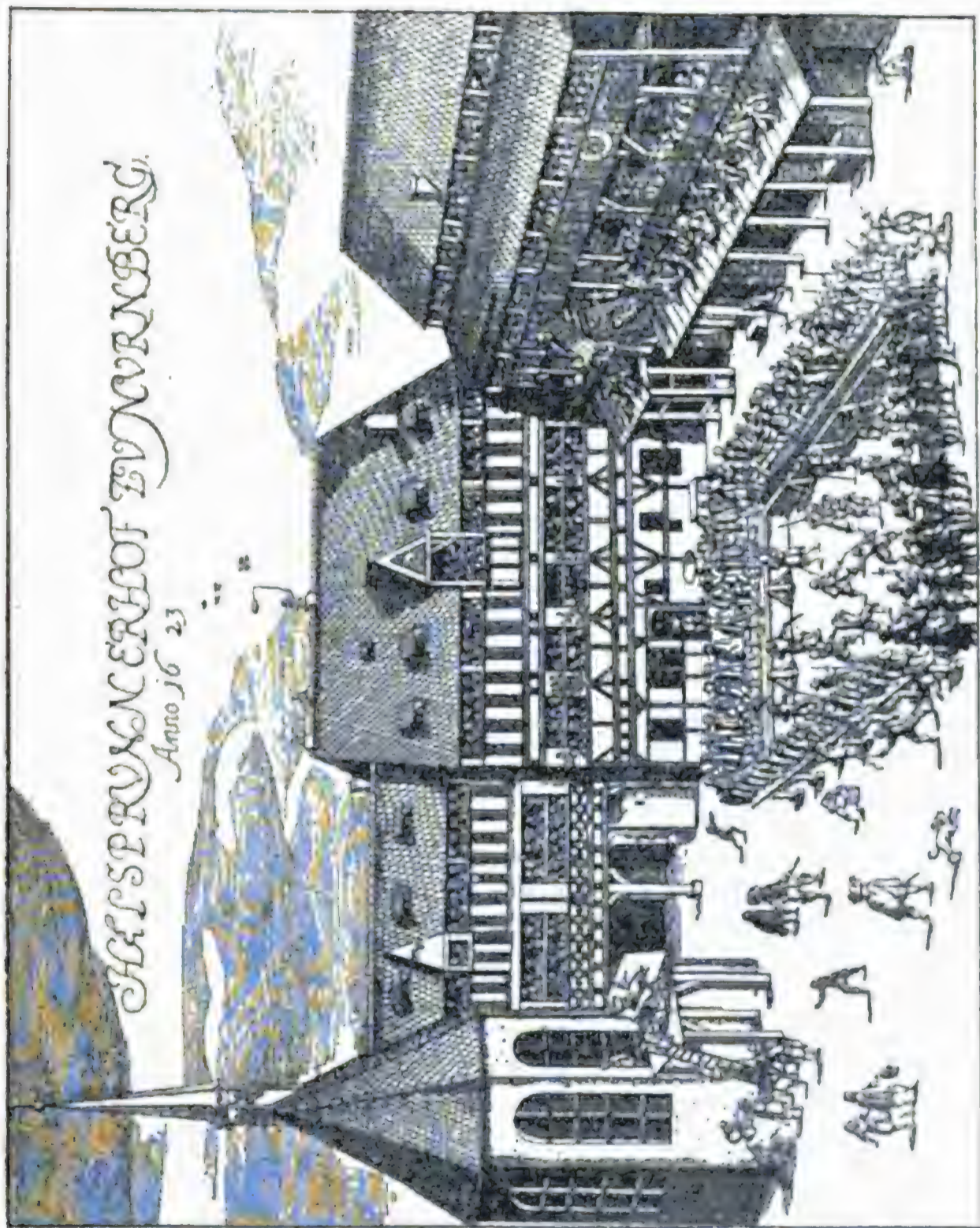
Schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden die Schauspielvorstellungen von den Marktplätzen sehr häufig in die geschlossenen Räume verschiedener Lokalitäten verlegt. So in Augsburg, wo die Meistersinger Aufführungen ver-

anstalteten und dafür mehrfach das Lokal wechselten. Vom Martinskloster zogen sie in das „Tanzhaus“, dann in den sogenannten „Welserstadel“. Für die Benutzung geschlossener Räume hatten schon die Schulaufführungen das Vorbild gegeben, und die Meistersinger in Augsburg wie in Nürnberg eiferten jenen darin nach. Während in Nürnberg zu bestimmten Zeiten, besonders nach Lichtmeß, die Handwerker umherzogen, um in einem Gasthauszimmer mit nur wenigen Personen ein Fastnachtspiel zu agieren, hatte Hans Sachs, der selber Theaterunternehmer war, für die Aufführungen seiner Stücke verschiedene größere Lokale benutzt. Mehrere Jahre geschah dies in dem aufgehobenen Dominikanerkloster, dann aber auch in den Sälen verschiedener Gasthöfe, so im goldenen Stern und goldenen Schwan. Für die größeren Schauspielvorstellungen wurde aber ein besonders beliebter Schauplatz der Gasthof zum Heilsbrunner Hof, dessen eigentlicher Spielraum allerdings unbedeckt war. Das Gasthaus bestand aus zwei langen, im rechten Winkel aneinander anschließenden Gebäuden, die einen viereckigen Hof begrenzten, in dessen Mitte die erhöhte Bühne errichtet wurde. Beide Flügel des Hauses hatten zahlreiche Fenster und waren mit umlaufenden Galerien versehen, die für eine große Menge von Zuschauern Raum boten. Der damals schon sehr alte Heilsbrunner Hof, eine Stiftung des Klosters Heilsbrunn (auch Halsbrunn genannt), hatte im Laufe der Jahrhunderte vielfache Veränderungen erfahren. Wir geben hier davon eine Abbildung aus dem Jahre 1623, als der Schauplatz zu den besonders beliebten Fechtspielen benutzt wurde.

Schon aus der Einrichtung der

damaligen Schaupläze kann man schließen, daß man den Gebrauch eines Vorhangs noch nicht kannte, und aus den gedruckten Stücken jener Zeit ist auch zu ersehen, daß der Dichter bei einem Aktluß alle Personen abgehen ließ, wonach

stehen der Schauspielhäuser und ihre inneren Einrichtungen, haben wir nach demjenigen Lande zu blicken, in welchem die dramatische Kunst früher als irgendwo zu hoher Blüte gekommen war. Von den Passions- und Mirakelspielen fanden in Eng-



Der Schauplatz des Heilsbrunner Hofes in Nürnberg 1623.

dann während der Pause die Musiker etwas aufspielten.

**841. Das englische Theater zur Zeit Shakespeares.** Ehe wir auf die weitere Entwicklung des Theaters in Deutschland, in Frankreich und Italien kommen, auf das Ent-

stand die theatralischen Vorstellungen durch die Gattung der „Moralitäten“ den Uebergang zu dem wirklichen Drama der neueren Zeit und damit zugleich zu den ersten, dafür besonders errichteten Schauspielhäusern. Das Londoner Theater

in Blackfriars, in welchem Shakespeare seine große Laufbahn begann, war schon 1576 eröffnet worden und ein paar Jahre später wurden schon acht verschiedene Theater in London aufgezählt. Dieselben unterschieden sich als geschlossene (private) und als offene (public) Theater. In den letzteren, die unbedeckt waren, wurde nur bei Tageslicht gespielt, während die geschlossenen Theater Kerzenbeleuchtung hatten. Die Beschaffenheit des inneren Raumes, das Verhältnis der Bühne zum Zuschauerraum, war bei beiden Gattungen im wesentlichen dasselbe. Die Bühne hatte eine feststehende Architektur, ohne alle veränderlichen Dekorationen, und ragte in das Parterre derartig hinein, daß bei mehreren dieser Theater die Bühne an drei Seiten von Zuschauern umgeben war, die aber außerdem auch noch in den Logen zu den Seiten der Bühne und sogar auf der Bühne selbst Platz nehmen konnten. Wir haben außer mehreren Abbildungen der Außenseite einiger Häuser, so von dem erst 1593 erbauten Globe-theater, dessen Außenseite ein Achteck bildete, und von zwei damaligen Theatern auch alte Zeichnungen des inneren Raumes; das sind die Theater zum „Roten Ochsen“ (red bull theater) und die „Hoffnung“ (the hope). Bei beiden sieht man, wie die Vorderbühne, d. h. der Hauptspielraum in das Parterre der Zuschauer hinein gebaut war. Von großer Wichtigkeit war die Einrichtung der Bühne dadurch, daß der Hauptspielraum im Hintergrunde eine Vertiefung hatte, die durch einen Vorhang zu schließen war, und von der für besondere Szenen in sehr zweckmäßiger Weise Gebrauch gemacht werden konnte. In den Shakespeareschen Dramen war dieser nach hinten zu vertiefte Raum, sobald derselbe

einen inneren Raum vorzustellen hatte, ein Gemach, ein Thronsaal, ein Grabgewölbe und dergleichen, durch bloßes Hinwegziehen des von der Vorderbühne ihn abschließenden Vorhangs für die Scene zu benutzen. Ueber diesem unteren Raum des Hintergrundes war außerdem eine, gleichfalls durch einen Vorhang zu verhüllende Loge, die ebenso leicht bei einem Wechsel der Scene als besondere Lokalität zu verwenden war, z. B. als Julius Cäsar, als Fenster, als die Höhe eines Turmes oder einer Mauer u. s. w. Nur durch das Auf- und Zuziehen des kleineren Vorhangs, beim unteren wie beim oberen Raum, konnte so mit Leichtigkeit die Veränderung des Schauplatzes angedeutet werden, während der Hauptraum der Bühne nach dem Parterre stets offen und unverändert blieb. Nicht bei jedem Szenenwechsel, sondern nur in besonderen Fällen, wenn z. B. die nachfolgende Scene in einem fremden Lande oder entfernteren Orte spielte, wurde dies durch eine im Hintergrund der Bühne aufgehängte Tafel mit dem Namen des Ortes angezeigt. Dafür haben wir mancherlei Andeutungen in alten Stücken und bei zeitgenössischen Schriftstellern, während aus den älteren Drucken der Shakespeareschen Dramen uns die Anwendung des hinteren, durch einen Vorhang zu schließenden Raumes deutlich hervorgeht. Auf unserer vierten Vollbildtafel geben wir eine nach allen solchen Merkmalen von L. Tiedt konstruierte Darstellung der Shakespearebühne im Globetheater und ihre Anwendung in der letzten Scene des Hamlet. Wir sehen hier den vertieften hinteren Raum als den Platz für den König und die Königin eingerichtet, während derselbe Raum zuvor (im 3. Akt) für das aufgeführte Schauspiel diente. Die



im Prolog zu König Heinrich V hervor, worin das für einen so großen Gegenstand nur dürftige Innere des Hauses als ein O von Holz (this wooden O) bezeichnet wird.

Einige Jahre nach der Zeit, aus der L. Tieck's Vorstellung und Zeichnung des Globetheaters stammt, hatte der Dichter Karl Immermann in Düsseldorf es unternommen, die Einrichtung für die Aufführung eines Shakespeareschen Lustspiels („Was ihr wollt“) praktisch einzuführen. Seine darüber gemachten Angaben entsprechen ganz den

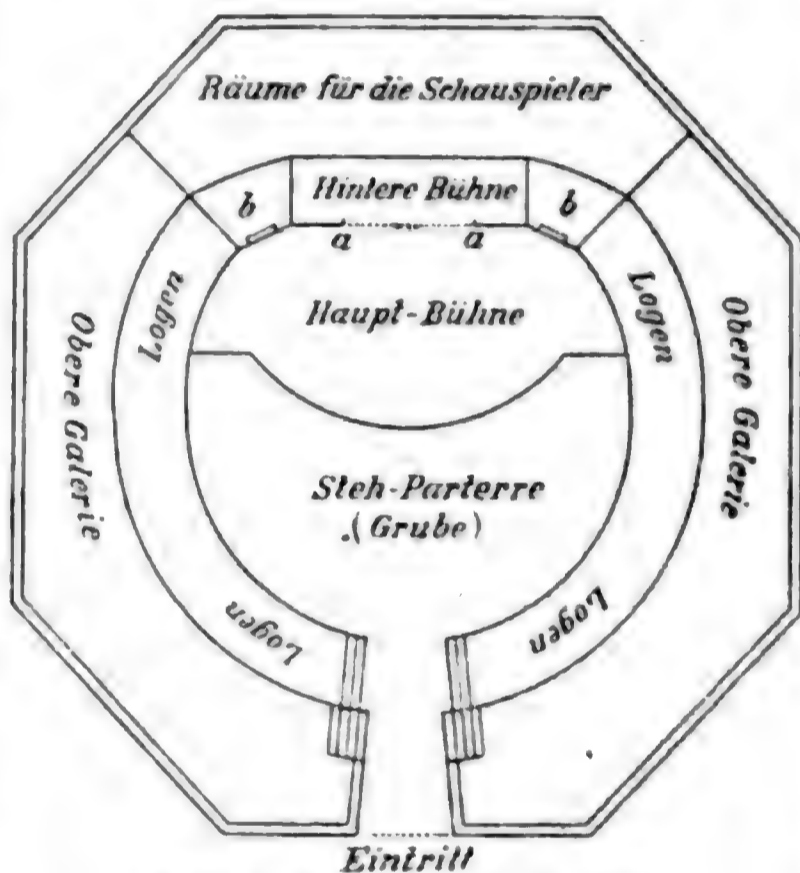
Grundsätzen, die dabei für Tieck's künstlerische Anschauungen maßgebend waren, nur daß Immermann die kleinere Mittelhöhle des Hintergrundes schon ganz für den Gebrauch gemalter Dekorationen bestimmt hatte. Wir geben hiernach Immermann's eigener Zeichnung den

Grundriß für die Bühne und ihr Verhältnis zum Zuschauerraum, der — wie man sieht — in flachem Halbkreis (C) den Hauptspielraum (B) umschloß, während der mit A bezeichnete hintere Raum für den Wechsel der Dekorationen bestimmt sein sollte, und zu dessen beiden Seiten (D) die gemalte Architektur (mit den Ein- und Ausgängen für die Darsteller) unverändert blieb. Immermann's Versuch, der bei einem Maskenfeste in Düsseldorf 1840

von Dilettanten ausgeführt wurde, hatte aber keine weitere Nachfolge gefunden. (Von der Münchener Shakespearebühne in neuerer Zeit wird später die Rede sein.)

Wenn die Vorstellungen von der Beschaffenheit der altenglischen Bühne in Einzelheiten von einander abweichend sein mögen, so steht doch unzweifelhaft fest, daß die wesentlichen Grundsätze, auf die es ankommt, der rein künstlerischen Wirkung in hohem Grade günstig waren, insofern als diese einzig durch die Macht der Dichtung und die Kunst der Darsteller erzielt wurde.

Erst aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts haben wir die ersten vereinzelt Nachrichten von der Einführung gemalter Dekorationen; denn bis dahin und auch in der Folge bestand die Sitte, die Bühne mit Teppichen zu drapieren, die



Grundriß des Globetheaters.

bei ernstesten Stücken schwarz waren. Die Anwendung gemalter Prospekte beschränkte sich auch noch in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts auf Vorstellungen bei besonderer Gelegenheit. Noch in einem Bericht aus d. J. 1636, bei Gelegenheit einer Aufführung am Hofe, wird mit Bewunderung erwähnt, daß die Bühne für jeden Akt, ja beinahe für jede veränderte Scene durch andere Dekorationen sich verwandeln ließ.







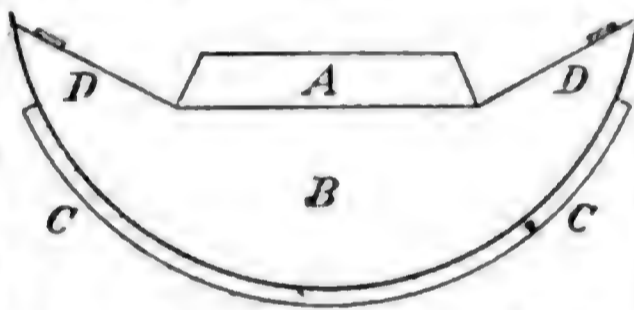


842. Die „englischen Komödianten“ und das deutsche Schauspiel. Die erste Kenntniß des englischen Schauspiels in Deutschland und der scenischen Einrichtung des englischen Theaters wurde durch die reisenden englischen Schauspieltruppen vermittelt, die unter der allgemeinen Bezeichnung der „englischen Komödianten“ zuerst in den Niederlanden erschienen und dann von dort aus nach Deutschland kamen. Die ersten Nachrichten darüber haben wir aus dem Jahre 1592 und von da ab wird das Erscheinen englischer Komödianten, die in zahlreichen Städten ihre Vorstellungen gaben, immer häufiger. Die Neuheit dieser Erscheinungen und die starke Wirkung der meist blutigen Aktionen reizten bald auch viele Deutsche, sich der theatralischen Kunst ganz zu widmen, und erst seit dieser englischen Invasion hatte sich auch bei uns der Stand der Berufs-

schauspieler ausgebildet. Es war natürlich, daß man auch von den scenischen Einrichtungen des englischen Theaters Nutzen zog, was ganz besonders an einzelnen deutschen Fürstenhöfen der Fall war, zunächst in Braunschweig und in Kassel. Das erste der dafür besonders eingerichteten Theater war das am Hofe des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, der selbst dramatischer Dichter war und aus dessen Schauspielen wir auch auf die Bühneneinrichtung schließen können, für die das wesentlichste Prinzip der englischen Bühne — das unveränderliche Proscaenium als Hauptspielraum und die kleine, durch einen Vorhang zu schließende Hinterbühne — der Darstellung so

große Vorteile gewährte. Bei den Schauspielen des Nürnberger Nachfolgers des Hans Sachs, Jakob Ayrer, der seine Stücke ebenfalls in der „neuen englischen Manier“ schrieb, können wir weniger auf die Bühneneinrichtung schließen, da wir keine zuverlässige Nachricht über wirkliche Aufführungen seiner Stücke haben. Das eine ist aber festzustellen, daß auch bei ihm, ebenso wie bei dem Herzog von Braunschweig, an den Gebrauch eines Vorhangs noch nicht gedacht war, indem auch hier bei den vorgeschriebenen Aktschlüssen alle Personen von der Bühne abgehen.

843. Das Fechthaus in Nürnberg. Solange man in Deutschland für die Schauspiele noch keine Theatergebäude hatte, wurden den Schau-



Immermanns Shakespear-Bühne.

spielertruppen verschiedene dazu geeignete große Säle überlassen. Als die englischen Komödianten 1626 am Hofe zu Dresden eine Reihe von Vorstellungen gaben,

wurde ihnen dafür im Schlosse der „steinerne Saal“ überwiesen. In anderen Städten war es für die deutschen Truppen eine besondere Vergünstigung, wenn man ihnen für die Vorstellungen einen Saal des Rathauses überließ, wie es wiederholt auch in Berlin geschah. Am häufigsten aber wurde das sogenannte „Ballhaus“ für die Aufführungen von Komödien hergegeben. Der Name rührt nicht etwa von darin abgehaltenen Tanzvergnügen her, sondern von dem Ballspiel, das seit dem 16. Jahrhundert eine ebenso beliebte Unterhaltung war, wie Turniere, Fecht- und Schießkünste. Die Sitte scheint aus Frankreich zu uns gekommen zu sein und auch dort



eingerrichtet und schon 1615 hatten in Danzig „englische Komödianten“ in der „Fechtschule“ eine Reihe von Vorstellungen gegeben.

Das größte und interessanteste von allen Fechthäusern war das im Jahre 1628 zu Nürnberg errichtete. Es ist sehr bemerkenswert, daß man gerade in einer Stadt wie Nürnberg, das seit Jahrhunderten unter allen deutschen Städten für Kunst und Kunstgewerbe sowie für alle Arten von Volksbelustigungen besondern Ruhm erworben hatte, selbst in dieser Zeit noch nicht an den Bau eines eigentlichen Theaters dachte. Das Fecht- haus sollte allerdings auch für Komödien dienen, — „der Tugend ein Sporn, dem Laster ein Schreck- bild, der Bürgerschaft ein Ergötzen“, — aber weder die Meistersinger und Handwerker, noch das Vorbild der englischen Komödianten waren hierbei von Einfluß gewesen, wie die ganze Einrichtung des Schau- places beweist. So waren denn auch neben den Komödien auf offener Bühne die Schaustellungen seltener Tiere, Fechtspiele und Tierheken der Hauptberuf des Fechthauses geworden.

Dieses „dem Mars und der Kunst“ geweihte Fechthaus war 1628 auf der Insel Schütt erbaut worden. Es war ein offenes Amphitheater, dessen drei, den Spielplatz bildende Flügel je dreihintereinander aufsteigende Galerien für die Zuschauer hatten, deren viele Tausende darin bequem Platz finden konnten. Auf unserem alten Kupferstich sehen wir den Schauplatz nicht für Komödienspiel eingerichtet, sondern für Fecht- und gymnastische Spiele. Aber schon im ersten Jahre des Bestehens des Hauses (1628) wurden Komödien aufgeführt und mit Unterbrechungen einiger längeren Pausen hatte das Haus noch länger

als ein Jahrhundert für Schauspielaufführungen gedient; die berühmtesten Komödiantenprinzipale, wie Magister Belthen, die Neubers, Schuch und andere haben hier Vorstellungen gegeben\*). Dieselben fanden nur in den Nachmittagsstunden und bei Tageslicht statt und die Aktion auf der Bühne war auch hier von drei Seiten dem Publikum vollkommen sichtbar. Wenn man dies vielleicht einem Einfluß der englischen Aufführungen zuschreiben könnte, so scheint es doch, in Rücksicht auf die ganz außerordentlichen Größenverhältnisse dieses Fechthauses, daß man dabei mehr an eine Nachahmung der antiken Amphitheater gedacht hatte, die ja bereits bekannt waren.

**844. Das wiedererstandene Passionstheater.** In Deutschland wie in der Schweiz hatten während der allenthalben sich ausbreitenden Reformationsschauspiele an vielen Orten doch auch die aus dem Mittelalter stammenden religiös-theatralischen Vorstellungen noch fortbestanden, oder sie wurden da, wo sie in Abnahme gekommen waren, wieder neu hergestellt. Letzteres war auch der Fall bei dem erst in neuerer Zeit so berühmt gewordenen Passionsspiel in der oberbayrischen Gemeinde Oberammergau, wo erst 1632 infolge eines Gelübdes das Passionsspiel wieder eingeführt wurde. Wie im Laufe der Zeiten die Dichtung vielfach verändert und verbessert worden war, so hatte nach so langer Pause auch die Bühneneinrichtung manche Verbesserungen und Vervollkommnungen erfahren, und ganz vorzugsweise

\*) Erst 1762 wurden die Schauspielaufführungen in das seitdem (1668) erbaute Opernhaus verlegt, weil das Fechthaus in zu schlechten Zustand geraten war und auch das Spielen auf unbedecktem Schauplatz zu viele Uebelstände hatte.

diese scenische Einrichtung des ganzen Spielplanes ist es, die das Interesse für dies Spiel erregt und die Wirkung desselben wesentlich fördert. Wir brauchen hier nur auf die Grundlinien des scenischen Plans zu blicken, um die Uebereinstimmung mit der praktischen Einrichtung der englischen Bühne zu erkennen. Diese Uebereinstimmung besteht: in dem architektonisch gemalten Bau des unverändert bleibenden (hier allerdings sehr breiten) Proskeniums, als des Hauptspielplatzes, und in der kleineren Mittelbühne im Hintergrund, die durch einen Vorhang zu schließen war, wodurch sie einen Dekorationswechsel gestattete, zugleich aber auch für gewisse Scenen als intimerer mit bestimmter Dekoration versehener Schauplatz dient. Der Einfluß, den das altenglische Theater auf diese Einrichtung hatte, ist umso wahrscheinlicher, als die „englischen Komödianten“ ihre Wanderungen auch nach Süddeutschland, besonders nach Tiroler Orten ausdehnten, wobei allerdings zu beachten ist, daß dies größtenteils schon deutsche Komödiantentruppen waren, die aber die englische Art der Darstellung und besonders die Einrichtung der englischen Bühne angenommen hatten. Es ist sonach anzunehmen, daß bei der Wiederherstellung der neuen Passionsbühne einige verständige Leute die Einrichtung des altenglischen Theaters mit der des Schauplatzes für die älteren Passionsspiele und Mystereien kombinierten. Die Abweichungen von der englischen Bühne waren durch den Gang der Handlung geboten. Sie bestehen vor allem in den zwei offenen Thoren, durch die man in die Straßen von Jerusalem blickt, sowie in den beiden Häusern des Pilatus und des Kaiphas. Eben diese, während der

ganzen Vorstellung unverändert bleibenden Vertlichkeiten waren aus den alten Passionsspielen beibehalten, wie solche auf dem offenen Markt stattfanden, auf welchem die verschiedenen Vertlichkeiten, die nur von Scene zu Scene fortschritten, gleichzeitig nebeneinander gekennzeichnet waren, hier aber mit dem wesentlichen Prinzip des englischen Theaters vereinbart sind.

Die Einrichtung der Oberammergauer Bühne hat sich im Laufe der Zeiten immer mehr vervollkommen. Im 19. Jahrhundert war die Einrichtung von 1850/80 dieselbe geblieben, im Jahre 1890 hingegen hatte man die Dekoration darin verändert, daß die beiden Häuser des Pilatus und Kaiphas nicht unmittelbar an beiden Seiten der Mittelbühne stehen, sondern daß hier zunächst die offenen Thore stehen, während die bezeichneten beiden Häuser weiter an die äußeren Enden des Proskeniums gerückt wurden, was für die bewegte Aktion der Massen insofern sehr günstig ist, als dieselben nicht nach dem Hintergrund zu agieren haben. (Vergl. die folgende Seite.)

**845. Die Opernhäuser in Italien.** Während in Deutschland bei dem tiefen Stande des Schauspiels die Theatereinrichtungen nur sehr langsam und nur in Einzelheiten verbessert wurden, hatte sich bereits in Italien durch die Entstehung der Oper (vgl. den 4. Abschnitt 710) darin eine große Veränderung vollzogen. Mit der Einführung der Oper, von Florenz aus, wurden auch die Theater- und Bühneneinrichtungen in schnellem Fortschritt zu so großer Ausbildung gebracht, daß man von diesem Zeitpunkt die wesentliche Beschaffenheit des neueren Dekorations- und Kulissen-theaters datieren kann. Das Wichtigste hierbei waren: die vollstän-



digen durch Malereien und Maschinenkunst hergestellten Bühnendekorationen, die von Akt zu Akt verwandelt werden konnten, der Gebrauch von Seitenkulissen, und endlich auch die Einführung des die Bühne verhüllenden Hauptvorhangs. Durch Reisende, die zum Studium der Bauten und Kunstschätze Italiens aufgesucht hatten, erhielten wir auch über die Beschaffenheit der dortigen Theater ausführliche Beschreibungen, die auch heute noch für uns von Interesse sind.

Joseph Furtenbach, ein Architekt in Ulm, hatte schon 1627 in seinem Werke „*Nemes Itinerarium Italiae*“ wahre Wunderdinge über das „fürstliche Theater“ in Florenz berichtet, daß ja als der Ursprungsboden für die Oper und für die Opernhäuser anzusehen ist. Mit Staunen beschreibt er die Bühnendekoration einer Straßensicht, bei der man sogar in die Ferne und in verschiedene perspektivisch gemalte Straßen hineinschauen kann. Ist aber die Scene für diese Straßendekoration zu Ende, so verwandelt sich das Ganze in einen Lustgarten, Meer, Wald u. s. w. mit solcher Geschwindigkeit, „daß des Menschen Aug dessen in Achtung zu nehmen nicht wohl vermag“. Und solche Verwandlungen der Scene seien in verschiedenster Art oft sechs- bis siebenmal in einer Komödie gesehen worden. Dann erzählt er auch von den kunstvollen Maschinen, mittels derer die Götter auf Wolken sich herabsenken — und dergleichen mehr.

Bemerkenswert ist, daß hier von einem Vorhang des Theaters noch keine Rede ist, während er sechzehn Jahre später denselben ganz besonders hervorhebt. Zudem er für die Bezeichnung der Bühne oder das Podium noch den Ausdruck „Brücken“ anwendet, rühmt er es,

daß die Zuschauer, wenn sie in das Theater kommen, die Bühne noch nicht überschauen könnten, und erst wenn die „Scena oder Brücken“ für die Komödie ganz hergerichtet sei, wird der Vorhang entweder von den Seiten weggezogen oder auch, man ließe ihn in eine vor der Bühne befindliche Vertiefung („Graben“) hinabfallen. Bei einer Komödie aber, ehe dies geschieht, trieben die komischen Maskenfiguren, der Mezzetino oder Scapino, ihre Possen, jagten einander u. s. w., bis endlich beim Schall der Pauken und Trompeten der Vorhang in die Tiefe sinkt und man nun mit großer Ueberraschung die dekorativ hergestellte Scene überblickt.

Die weiteren Beschreibungen, die Furtenbach von den zauberhaften Wirkungen der Scene macht, beziehen sich entweder auf die *Commedia del arte*, oder auf die mit Ballett und Zaubereien ausgestattete Oper.

Sehr sinnreich ist die Konstruktion der Seitenkulissen auf der nach hinten zu etwas aufsteigenden und perspektivisch sich verengenden Bühne. Die auf jeder Seite der Bühne befindlichen fünf Kulissen bestanden aus dreiseitigen Lattengerüsten, an deren allen drei Seiten die Malereien für die Scene befestigt waren. Diese beweglichen Kulissenständer oder Gerüste waren um eine senkrecht stehende hohe Kurbel zu drehen, und so konnte durch die übereinstimmenden Drehungen die Kulissendekoration auf die leichteste Weise verwandelt werden. Auf den hier beigegebenen zwei Zeichnungen, die die Stellung und die Veränderung der Kulissen anschaulich machen, sieht man, daß jene prismatischen Gerüste zwei gleichbreite Flächen und eine schmalere Flächen-  
seite

hatten, und da der Drehpunkt an der Achse abwechselnd im rechten und dann im linken Winkel sich befand, so konnten durch die geschickten Stellungen zwischen den Kulissen zugleich Gassen gebildet werden, welche den Durchblick zwischen den Kulissen verhinderten und eine geschlossene Vollständigkeit bewirkten,

die sowohl den Zimmer- wie den Straßendekorationen zu statuten kam.

In einem seiner späteren Werke (vom Jahre 1663) giebt Furtenbach auch schon eine genaue, durch Kupferstiche erläuterte Anweisung, wie man ein gutes Maschinentheater bauen müsse.

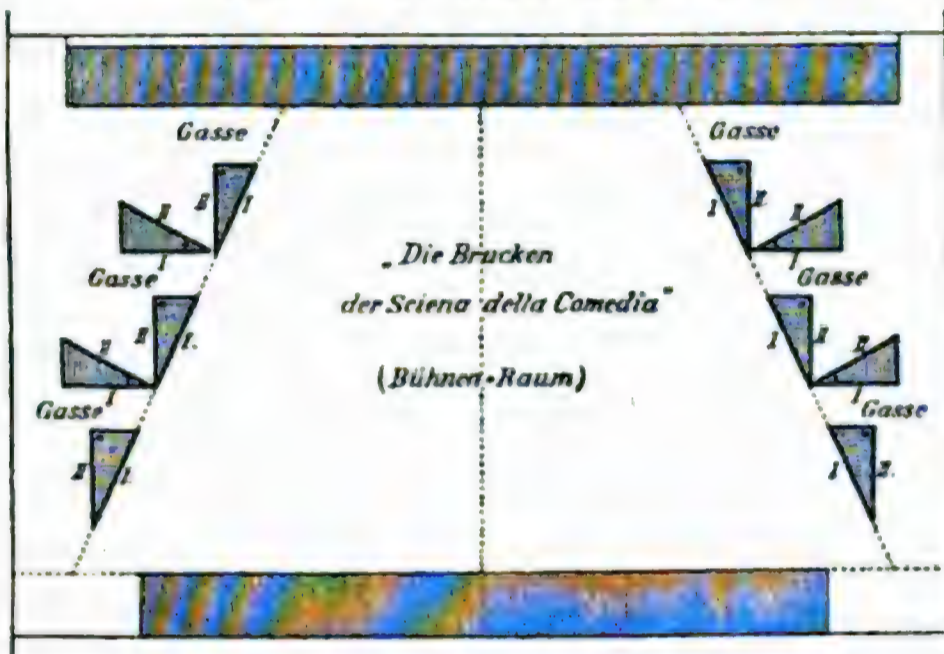
Hierbei ist auch schon angegeben, wie das Theater für die Abendbeleuchtung mit Oellampen versehen sein müsse, und auch auf die Herrichtung von Vertiefungen ist schon Bedacht genommen.

845a. Die Theater in Spanien. Wenn bisher von einem der ältesten

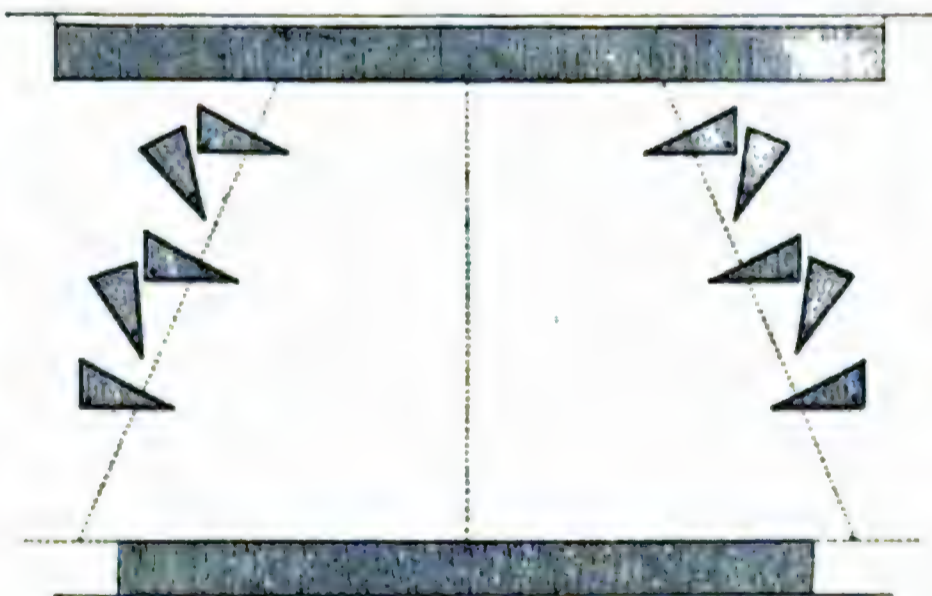
und dem einst mächtigsten Kulturstaate, von Spanien, nicht die Rede war, so ist der Grund dafür, daß dort in den frühesten Zeiten die mittelalterlich-religiösen Volksspiele von denen in Frankreich, in England und Deutschland sich wenig unterschieden, daß aber in der späteren Zeit die Fortentwicklung des

scenischen Theaters in Spanien — trotz seiner großen dramatischen Dichter — hinter den anderen Völkern zurückblieb. Mitte des 16. Jahrhunderts, zur Zeit des Lope de Rueda — bestand die Bühne nur aus einem etwas erhöhten Podium, dessen Hintergrund durch einen Vorhang ab-

Italienische Bühne um 1640.



a) Kulissenstellung der ersten Scene.



b) Kulissenstellung nach der Verwandlung.

geschlossen war, hinter dem die Musikanten in den Zwischenpausen der sehr einfachen Schäfer- und Gesprächsspiele etwas musizierten oder eine Romanze sangen. Demungeachtet hatten Granada und Sevilla schon frühzeitig eigene Theatergebäude. So wird

aus Sevilla vom Jahre 1615 gelegentlich des Brandes eines Theaters berichtet, daß dasselbe bereits zum sechstenmal vom Feuer zerstört worden sei. Madrid hatte schon 1574 ein bedecktes Schauspielhaus, und 1585 wurde ein zweites errichtet, während die anderen ganz dürftigen Theater eingingen.

Daß auch noch später, zur Zeit des Tirso de Molina und auch des Calderon, die Theatereinrichtungen noch kaum so weit gekommen waren, wie sie in England schon lange Zeit vorher bestanden, ersieht man aus den Bühnenanweisungen der Stücke, die darauf schließen lassen, daß man die größten Anforderungen an die Phantasie der Zuschauer machte. Ein schönes, wenn auch kleines Theater hatte sich König Philipp IV in der Zeit von 1622—30 im Palast zu Buon Retiro erbauen lassen. Nach einer Beschreibung der Gräfin d'Aulnay in ihrer Voyage d'Espagne war dasselbe reich mit Gold und Bildhauerarbeit geschmückt gewesen. Die Logen, deren jede für 15 Personen Platz hatte, waren mit Stühlen versehen und sehr hoch; das Parterre hatte einige Reihen Bänke, dagegen war kein Amphitheater vorhanden und auch kein Orchester. Hier sollen zuerst gemalte Bühnenperspektiven und Verwandlungen des Schauplatzes eingeführt worden sein. Dies war aber ein königliches Privattheater. Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts, als Spanien immer mehr durch religiösen Fanatismus von seiner einstigen Höhe gesunken war, konnte von einem Aufschwung des Theaters nicht mehr die Rede sein, und die Theater wurden mehr für Zaubereien und Maschinenkünste eingerichtet.

**845b. Die französischen Theater im 17. Jahrhundert.** Schon in frühen Zeiten hatten in Frankreich die Italiener sich eingefunden

und mit großem Erfolge ihre nationalen Pantomimen aufgeführt. Eine solche Truppe kam 1588 auch nach Paris; aber die privilegierten Theater suchten beim Parlamente sich gegen die Rivalität der Fremden zu schützen. Diesen wurde daher das schon 1590 bestehende Theater im Hotel de Bourgogne entzogen. Die Bühne dieses Theaters hatte ebenfalls nur eine architektonische Dekoration mit mehreren Thüren und Fenstern, die von den Darstellern reichlich benutzt wurden. Man sieht dies auf beifolgender Zeichnung, die uns auch die wichtigsten der italienischen und zum Teil französischen Maskencharaktere auf der Bühne zeigt.

So wenig wie die auf die aller-einfachste Bühnendekoration berechneten Lustspiele Molières des dekorativen Schmuckes bedurften, ebenso wenig war dies bei den hohen Tragödien der Corneille und Racine der Fall, bei denen schon das von den Dichtern streng beobachtete klassische Gebot der Ortseinheit jeden Dekorationswechsel ausschloß, indem die Tragödien alle Akte hindurch in einem geschlossenen Raum, meist dem Saal eines Palastes oder eines Tempels, spielten.

So kam denn im 17. Jahrhundert für die Ausbildung des Dekorations-theaters nur die Oper in Frage, die nach ihrer Einführung aus Italien — zuerst 1645 im Palais Bourbon — so großen Beifall fand, daß der König zwei Jahre später eine italienische Operngesellschaft nach Paris kommen ließ, für die im Palais Bourbon ein eigenes, für den Gebrauch wechselnder Dekorationen eingerichtetes Theater erbaut wurde, das aber meist nur für Hoffestlichkeiten diente, bis dann 1673 durch Lully die große Oper im Palais royal entstand.

**846. Das Kriegstheater in**

Deutschland. Selbstverständlich hatte in Deutschland die Zeit des dreißigjährigen Krieges auch eine ersprießliche Fortentwicklung der Theaterverhältnisse ganz unmöglich gemacht. Aber das Beispiel der „englischen Komödianten“ hatte doch in Nord und Süd das Entstehen von wandernden Schauspielergesellschaften hervorgerufen, und auch gewisse Einrichtungen der englischen Bühne pflanzten sich auch unter den elenden

Studenten. Obwohl für die Auf- führung, die ein Jahr vor dem lange ersehnten Friedensschlusse stattfand, viel äußerer Pomp und Feuerwerk verwendet wurde, so erkennt man doch bei dem dafür besonders errichteten Theater das englische Vorbild der für bestimmte Handlungen in Anwendung kommenden Mittel- bühne, die als „innerer Schauplatz“ bezeichnet wird und Dekorations- wechsel hatte. Auch in einigen Stücken



Theater der italienischen Intermezzospiele in Paris.

Verhältnissen fort. Wir erkennen dies besonders in einem großen Schauspiel, das 1647 in Hamburg „auf offenem Schauplatz“ zur Auf- führung kam und zwar „vor viel tausend Menschen“. Es war dies „Das friedewünschende Deutschland“ von Johann Rist. Die schon ein Jahr vorher aus Königsberg ge- kommene Komödiantengesellschaft eines Unternehmers Andreas Gärt- ner bestand zum großen Teil aus

des gelehrten Andreas Gryphius, obwohl dieselben meist an Univer- sitäten zur Darstellung kamen, ist wiederholt von dem „inneren Schau- platz“ die Rede. Dasselbe ist noch der Fall bei dem Zwickauer Schul- dichter und Rektor Christian Weise, in dessen sämtlichen Stücken bei den Bühnenanweisungen der innere Schauplatz von dem äußeren unter- schieden wird. Obengenannter Thea- terunternehmer Gärtner, seines ei-

gentlichen Berufes Porträt- und Dekorationsmaler, spielte mit seiner Truppe hauptsächlich in Königsberg i. Pr. und hatte sich in einem dortigen Gartenhaus ein Theater eingerichtet, für das er die nötigen Dekorationen malte. Bei einem Ausfluge nach Danzig spielte er im dortigen Fechthaus.

**847. Nach dem Kriege.** Die nach Beendigung des alles verwüstenden dreißigjährigen Krieges in Deutschland sich mehrenden Wandertruppen standen meist unter der Leitung ehemaliger Studenten. Der namhafteste dieser „Prinzipale“, Magister Belthien aus Leipzig, hatte sich redliche Mühe gegeben, dem Schauspiel mehr Ansehen zu verschaffen, aber von eigentlichen Theatern war noch keine Rede, und die beste Unterkunft gewährte noch das Ballhaus. In Berlin, wo schon um 1620 und später geistliche wie auch weltliche Schulkomödien im alten Kölnischen Rathaus aufgeführt wurden, zum Teil von verschiedenen Wandertruppen, vielfach aber auch von Schülern des Gymnasiums, wie unter dem Rektor und Schauspiel-dichter Ehnstinus (eigentlich Knaust), petitionierte 1660 ein Caspar v. Zimmern um die Erlaubnis, Komödien zu spielen. Seine Gesellschaft bestand aus 19 Personen, unter denen nicht weniger als zehn Studenten waren. Ihm wurde ein Saal im Berlinischen Rathaus angewiesen, und dort war es, wo bereits eine Wallensteintragödie zur Aufführung kam, ein Stück, das schon ganz den Zuschnitt der später so ausgebreiteten Haupt- und Staatsaktionen „mit Hanswurst“ hatte.

**848. Entstehen der Opernhäuser.** Unterdessen aber hatte schon seit der Mitte des Jahrhunderts die Oper ihren Siegeslauf begonnen, und ihr sind die ersten wirklichen Theatergebäude zu verdanken. Nach-

dem am kurfürstlichen Hof schon 1627 bei einer großen Hoffestlichkeit in Torgau die nach einem italienischen Operntext von Martin Opitz verdeutschte und von Heinrich Schütz in Dresden in Musik gesetzte erste Oper „Daphne“ zur Aufführung gekommen war, vergingen erst noch viele Jahre nach dem Friedensschluß, bis die zerrütteten Verhältnisse sich einigermaßen wieder gebessert hatten. In Dresden hatte zwar die Pflege der Musik kaum aufgehört; während man aber die mit Musik und Ballett ausgestatteten Komödien bei Hoffestlichkeiten noch in den dafür eingerichteten Räumen des Schlosses, namentlich in dem „Riesensaal“ aufführen mußte, wurde endlich 1664 für ein „Komödienhaus“ der Grundstein gelegt, und nach verschiedenen Unterbrechungen des Baues wurde das Haus im Januar 1667 eröffnet. Dasselbe war mit dem kurfürstlichen Schlosse durch einen steinernen Gang verbunden und war zu jener Zeit das erste große und mit fürstlichem Glanz eingerichtete Theater. Der Bühnenraum des Hauses, das angeblich 2000 Zuschauer fassen konnte, lag nach der Seite des späteren Zwingers hin, und nach den aus der Zeit stammenden Beschreibungen wäre es, wie selbst Italiener bekundeten, eines der schönsten Theater gewesen, die man sehen könne, und auch das für die Dekorationen, Verwandlungen u. s. w. hergestellte Maschinenwesen erregte allgemeines Staunen. Für kleine Komödien und Possenspiele, wie auch für kleinere Balletts wurden auch jetzt noch der „steinerne Saal“ und der „Riesensaal“ benutzt, während alle Opern und größeren Balletts, wie auch solche größere Komödien, die große Ausstattung erforderten, in dem neuen Hause zur Aufführung kamen. Von dem architektonisch reich ver-



folgten auch andere Städte mit dem Baue ordentlich eingerichteter, wenn auch natürlich weniger prächtiger Operntheater. Nürnberg hatte schon 1667 ein Opernhaus erhalten, das aber noch sehr einfach war. Bei weitem größer war das in Hamburg 1678 erbaute; ebenso hatte Hannover, wo bis dahin das Ballhaus für Theater Vorstellungen dienen mußte, 1690 ein prunkvolles Opernhaus erhalten, während das 1693 in Leipzig errichtete Theater noch dürftig war.

Als in Dresden französische Komödianten erwartet wurden und das Opernhaus für leichtere Komödien sich nicht günstig erwies, wurde schon 1698 in großer Eile auch ein Schauspielhaus von leichterer Konstruktion erbaut. Dasselbe stand an der östlichen Seite des Platzes, wo erst zwölf Jahre später der Bau des Zwingers begann. Im Anfang des Jahres 1748 wurde das Haus unmittelbar nach einer Vorstellung durch Feuer vernichtet. Von größerer Wichtigkeit war das in den Jahren 1718—19 erbaute neue Opernhaus, das an die westliche Seite des Zwingers anlehnte. Der Plan zu dem Hause rührte zwar von Böppelmann, dem Erbauer der Zwingerpavillons, her, aber dem ungeachtet war sein Aeußeres sehr einfach und architektonisch nüchtern. Das ziemlich große, 122 Ellen lange Gebäude hatte die Form eines Oblongums und konnte etwa 1800 Zuschauer aufnehmen: das Haus hat weit über hundert Jahre bestanden, nämlich bis 1849, in welchem Jahre es am 9. Mai bei der Dresdener Revolution abbrannte.

**849. Die Theaterreform in Leipzig.** Während in den deutschen Hauptstädten mit der im Anfang des 18. Jahrhunderts das Theaterwesen beherrschenden Prunkoper die Opernhäuser immer zahlreicher wur-

den, mußte das mißachtete Schauspiel der Wandertruppen sich seine Unterkunft mühselig suchen. Ein Ball- oder Fechthaus und andere dafür erworbene Lokale mußten noch dafür genügen, und es war schon als besondere Gunst anzusehen, wenn ein Saal im Rathaus dazu hergegeben wurde. Auch in Leipzig waren die Lokalverhältnisse noch sehr kläglich, bis der gelehrte Professor Gottsched im Bündnisse mit dem Neuberschen Ehepaar es unternahm, dem Schauspiel eine höhere künstlerische Bedeutung zu erkämpfen. Freilich bereitete auch hierbei noch der Mangel eines zweckmäßigen Schauplatzes große Schwierigkeiten.

Als im Jahre 1727 das Ehepaar Johann und Karoline Neuber das Theaterprivilegium für Sachsen erhalten hatte, spielten sie in Leipzig mit ihrer Truppe, aus der später hervorragende Direktoren wie Schönnemann und Koch hervorgingen, zunächst auf dem Bodenraum des „Fleischhauses“, das schon früher zum Theater benutzt wurde, jetzt aber von Neubers zweckmäßiger eingerichtet war. Die tüchtigen Leistungen erregten die Aufmerksamkeit Gottscheds, der beide für seine Ideen einer gründlichen Theaterreform gewann. Auf die eigentlich künstlerischen Ziele in diesem für die Geschichte des deutschen Theaters so bedeutenden Wendepunkte haben wir an dieser Stelle nicht einzugehen, indem wir es hier nur mit den Bühneneinrichtungen zu thun haben. In dieser Beziehung hatten Neubers nur ein leidlich anständiges Haus zu beanspruchen, dessen Bühne mit den notwendigsten Dekorationen versehen war und keine den Ernst des Schauspiels störende Widersinnigkeiten zeigte. Schwerer noch als in Leipzig hatten sie es betreffs der Bühneneinrichtung bei den in anderen Städten von ihnen ge-

gebenen Vorstellungen. In Hamburg, wo schon seit fünfzig Jahren das Opernhaus bestand, spielten Neubers in der Fuhlentwiete „neben dem Bremer Schlüssel“ in einem Hause, das von Neuber selbst in den Ankündigungen als „Bude“ bezeichnet wurde. In Nürnberg, wohin sie im Sommer 1731 gingen, war ihr Schauplatz das den Lesern bekannte „Fechthaus“. (Erst 1762 wurden die Schauspielforstellungen von hier in das Opernhaus verlegt.) Als Neubers 1734 wiederum von ihren Wanderungen nach Leipzig zurückkehrten, war ihnen das Fleischhaus durch einen anderen Theaterunternehmer genommen worden. Sie ließen deshalb vor dem Grimmaischen Thor eine Bude erbauen, fanden dann aber 1741 in dem neu eingerichteten Theater in Quandts Hof ein besseres Unterkommen. Unter dessen war der jähe Bruch mit Gottsched erfolgt, unter dessen Einfluß im Jahre 1751 im Interesse des neuen Theaterprinzipals Koch ein neues Theater an der Stelle von Quandts (ehemals Botens) Hof erbaut wurde. Nach Gottscheds Angaben war dies Haus nach dem Prinzip des altgriechischen Theaters — wenn auch in kleinen Verhältnissen — eingerichtet. Es hatte ein tief liegendes Parterre nur für Stehplätze, zwei übereinander liegende Logenreihen, und der Zuschauerraum war ein genauer Halbkreis: bis dahin, berichtet Gottsched, seien alle Schauplätze, auch die kostbarsten an fürstlichen Höfen, von länglicher Form gewesen, so daß die Logen, je näher sie der Bühne lagen, um so schief stand. Während dadurch die Seitenlogen unzuweckmäßig zum Sehen und Hören waren, seien wieder die der Bühne gegenüber befindlichen mittleren Logen viel zu weit von der Bühne entfernt gewesen. Nach Gottscheds Ver-

sicherung hatte bis dahin weder in Deutschland noch in Frankreich ein anderes Theater als in dieser unzuweckmäßigen Form bestanden, und er beruft sich auch für die neue Einrichtung auf kein anderes Vorbild, als auf den Halbkreis der antiken Bühne. Allerdings, sagt er, sei der Schauplatz nur klein, da er von einem Privatmann erbaut sei, aber große Herren würden nach diesem Vorbild etwas viel Prachtigeres und Bequemereres schaffen können. Die bis dahin auch auf der Bühne selbst herrschenden Nachlässigkeiten und Mißbräuche zu beseitigen, war insofern nicht leicht, als die verschiedenen Uebelstände für Publikum und Schauspieler schon Gewohnheitsache waren. Besondere Schwierigkeiten machten auch die kläglichen Vorrichtungen für die Beleuchtung der Bühne. Schon Mylius, der damals noch Mitarbeiter an einer der Gottschedschen Zeitschriften war, hatte 1742 mancherlei Mißstände beim Theater erörtert und dabei u. a. bemerkt, daß auch „die Lichter, welche allzeit auf der Schaubühne nötig sind, Gelegenheit zu unwahrscheinlichen Vorstellungen geben“. Wenn nämlich, so fährt er weiterhin fort, ein Tisch auf der Schaubühne steht, so stünden immer ein paar Lichter drauf, gleichviel, ob es der Handlung nach Tag oder Nacht sei. Wenn dies damit entschuldigt würde, daß die Dunkelheit der Schaubühne (auch in den Nachmittagsstunden) dies erfordere, so möge man lieber Sorge tragen, daß die Lichter an einem anderen Ort angebracht würden, wo sie nicht gegen den Sinn der Handlung verstoßen.

Die in fast allen Dingen sehr verständigen Reformen Gottscheds hatten zunächst nur auf jene beiden Theaterprinzipale Einfluß gehabt, die aus seiner Schule hervorge-

gegangen waren: Schönemann und Koch. Sehr kläglich waren bis dahin die Theaterzustände in Berlin gewesen, wo bis 1742 noch Johann v. Eckenberg, genannt „der starke Mann“, sein Wesen trieb. Erst hatte er seine Vorstellungen in einer Bude am Neuen Markt gegeben, dann am Spittelmarkt, später in einem zum Theater eingerichteten Saale der Breiten Straße. Endlich hatte er es auch durchgesetzt, den Rathausaal zu erhalten, bis er durch Schönemanns Erscheinen vom Rat daraus vertrieben wurde.

**850. Das Berliner Opernhaus.** In demselben Jahre, da das durch Friedrich den Großen für Berlin geschaffene und mit großem Aufwand erbaute Opernhaus eröffnet werden sollte, hatte der König auch den Befehl zur Erbauung eines Schauspielhauses in Berlin gegeben. Dasselbe sollte nahe dem Schlosse nächst der Schloßapotheke stehen; doch ist von diesem Projekt nie wieder die Rede gewesen.

Unterdessen wurde das von Knobelsdorf erbaute Opernhaus vollendet und am 7. Dezember 1742 eröffnet. In seiner damaligen Beschaffenheit, bevor es die Anbauten in späterer Zeit erhielt, war das Haus 300 Fuß lang und 106 Fuß breit. Es war in jener Zeit eines der größten und auch schönsten Theatergebäude in Europa. Das Auditorium erhielt die Form des etwas erweiterten Halbkreises, die Logen waren ungewöhnlich hoch und geräumig und gewährten überall einen bequemen Ausblick nach der Bühne. Die Akustik wurde schon damals als vorzüglich gerühmt, und ist auch bis zur Gegenwart, trotz der vielen im Innern vorgenommenen Veränderungen (besonders bei der Wiederherstellung des Hauses nach dem Brande im Jahre 1844) gut geblieben. Gleich im anfänglichen

Bauplan war das Haus so eingerichtet, daß für Redouten das Parterre des Zuschauerraumes mit der Bühne in gleiche Höhe gebracht werden konnte, was durch zwölf unter dem Podium befindliche Schrauben und mittels eines Windewerkes ausgeführt wurde. Solchen Einrichtungen entsprechend waren auch die Bühneneinrichtungen, für Dekorations- und Maschinenwesen, von so weit vorgeschrittener Beschaffenheit, wie es der gesteigerte Opernluxus erforderte. Die als glänzend geschilderte Beleuchtung geschah durch Wachskerzen an acht Kronleuchtern, drei an der Decke des Proskeniums und fünf für den Zuschauerraum. Die Bühne selbst war durch Talgkasten erleuchtet, die sowohl an der Rampe, wie bei jeder Kulisse am Fußboden angebracht waren. Wie die vornehme Architektur der Außenseite des Hauses mit zahlreichen Statuen geschmückt war, so reich war auch das Innere mit Skulpturen, Ornamenten und Vergoldungen versehen. Wie große Pracht jetzt auch schon auf Dekorationen und Kostüme verwendet wurde, möge man daraus erkennen, daß die Kosten derselben für die beiden ersten Opern auf 210 000 Thaler berechnet worden sind.

**851. Das Theater in der Behrenstraße und das „französische Komödienhaus“.** Während so Berlin in diesem königlichen Gebäude bereits eines der schönsten bestehenden Häuser für die Oper hatte, blieb das Schauspiel noch lange Zeit in seiner bisherigen Armseeligkeit. Nach den schon genannten notdürftigen Schaulätzen war erst 1764 durch den jüngeren Schuch ein ordentliches Komödienhaus in der Behrenstraße gebaut worden. Es war dies ein Hofgebäude, hatte eine Länge von 60 und eine Breite

von 36 Fuß. Der Zuschauerraum hatte auch zwei Logenränge, konnte aber im ganzen nicht mehr als 700 Personen aufnehmen. Und in diesem Kunsttempel wurden den Berlinern die ersten Meisterwerke eines Lessing und eines Goethe vorgeführt.

Erst nach dem Tode Friedrichs des Großen begann für das Schauspiel in Berlin eine bessere Zeit. Sein Nachfolger auf dem Throne hatte sich des Aschenbrödels bei den Fürsten hilfreich angenommen. Er überwies dem deutschen Schauspiel das leer stehende „französische Komödienhaus“. Dasselbe war 1774 auf dem Gensdarmenmarkt für französische Komödie erbaut worden, wurde aber wenig benutzt und stand sich selbst überlassen seit Jahren da. Das Theater hatte für 1200 Zuschauer Raum, zwei Logenränge und eine Galerie. Sonderbarerweise lagen die Garderoberräume für die Schauspieler nicht hinter der Bühne, sondern vor dem Zuschauerraum, so daß die angekleideten Schauspieler, um auf die Bühne zu kommen, durch den Korridor des Parterre gehen mußten. Es war dies keineswegs ein Mustertheater, aber im Vergleich mit den bisherigen Lokalen immer ein erheblicher Gewinn für das Schauspiel, und der König gab von jetzt ab dem Theater nicht nur einen Zuschuß, sondern ließ auch für seine anständige Einrichtung von dem damaligen Königl. Dekorationsmaler Verona eine Anzahl Prospekte und Kulissen malen.

**852. Die Theatergebäude bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.** In den anderen deutschen Städten sah es, abgesehen von wenigen Hoftheatern, noch nicht viel besser aus. In Leipzig war zwar 1766 an der Bastei des Rastädter Thors ein neues Theater gebaut, aber selbst Leipzig hatte es damals noch nicht

zu einer stehenden Bühne bringen können, indem einer solchen das alte sächsische Privilegium für die wandernden Gesellschaften entgegenstand. In Hamburg wurde an Stelle des alten Opernhauses ein neues Theater errichtet, das hauptsächlich dem Schauspiel eine angemessene Stätte geben sollte. In Mannheim ward schon 1776 ein geräumiges und angemessenes Theater errichtet. Weimar, wo bis dahin im Theater des Schlosses Wilhelmsburg von verschiedenen Gesellschaften gespielt wurde, erhielt nach dem Brande desselben ebenfalls schon 1776 ein eigenes Theater, das bald nach seinem Entstehen vom Hof übernommen wurde, aber 1825 ebenfalls abbrannte. — In Wien war das Theater an der Burg — in dem ehemaligen Ballhause — zwar schon 1742, erhielt aber erst 1776 nach wiederholten Umbauten eine zweckmäßige Einrichtung.

Von den Pariser Theatern nahm die große Oper durch Bühneneinrichtung, Dekorationen und reiches Maschinenwesen bereits eine erste Stellung ein. Das älteste der Pariser Theater, die Comédie française, war schon 1698 eröffnet worden, erhielt dann aber 1806 eine neue Stätte am Palais royal. Auch hier zeichnete es sich bei großer Einfachheit durch vornehme und zweckmäßige Einrichtung aus.

Die bedeutendsten Theater Londons — Drurylane und Coventgarden — sind beide wiederholt durch Feuer zerstört worden und dann immer bedeutender wiedererstanden. Das schon 1664 gegründete Drurylanetheater, das seine Glanzepoche unter Garrick hatte, wurde später von John Kemble übernommen und erweitert, dann nach dem Brande 1812 in noch größerem Maßstabe wieder erbaut.

Das Theater zu Coventgarden ward 1808 gleichfalls vom Feuer vernichtet. Der Neubau wurde dann mit bis dahin unerhörtem Luxus an Dekorationen und Maschinerien eingerichtet.

**853. Das Berliner Nationaltheater und das neue Schauspielhaus.** Nachdem das ehemalige französische Komödienhaus zu gun-

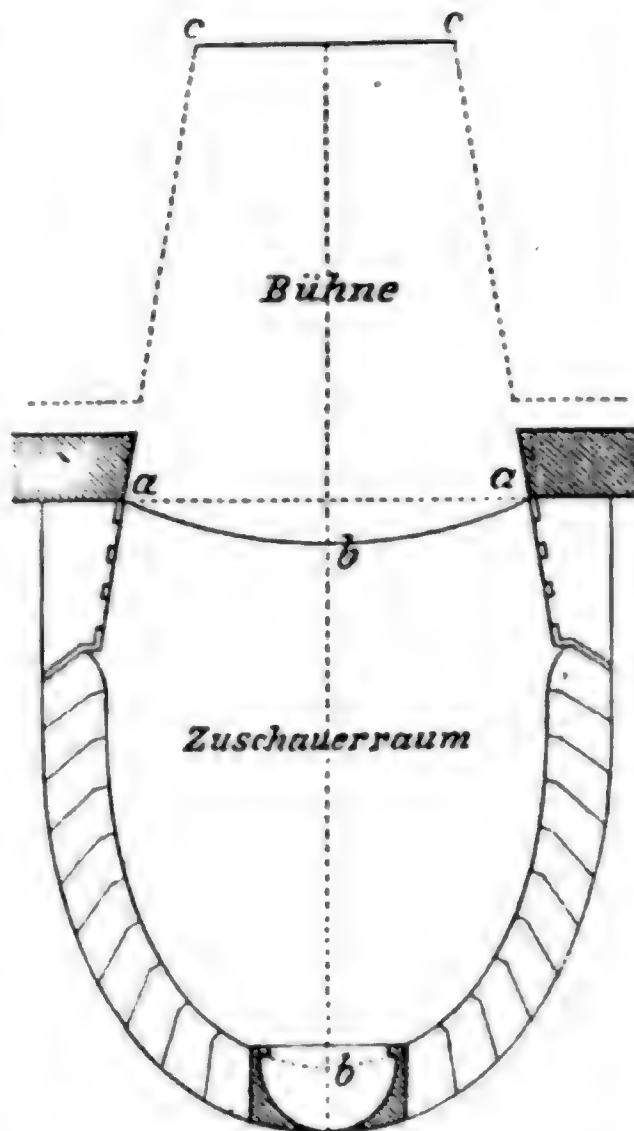
sten des deutschen Schauspiels zum Königlichen Nationaltheater erhoben war, wurde zehn Jahre später Jffland als Direktor desselben angestellt. Jffland, bei dem sich Bildung und künstlerisches Empfinden mit dem praktischen Sinne des erfahrenen Theatermannes glücklich verband, mußte bald aus den Mängeln des übernommenen Hauses die Ueberzeugung gewinnen, daß in der preussischen Residenz, die für die Oper längst ein so glänzendes Haus besaß, auch für das Schauspiel ein besseres Theater als das französische Komödienhaus ein dringendes Bedürfnis sei.

Durch seine gründlichen Darlegungen hatte er es auch erreicht, daß der Bau eines neuen Theaters beschlossen und der Baurat Langhans mit der Ausführung betraut wurde. Das neue Schauspielhaus erhielt seinen Platz ebenfalls auf dem Gensdarmenmarkt (wo jetzt das klassische Ge-

bäude von Schinkel steht) und die Eröffnung fand am Neujahrstage 1802 statt. Das Äußere des sehr großen Hauses hatte nicht die Anmut eines Kunsttempels, und bei der großen Länge trat das hoch aufsteigende lange Dach um so unschöner hervor. Das Auditorium hatte die Form der Ellipse, mit aufsteigendem Parterre, drei Logen-

rängen und über diesen das Amphitheater und Galerie. Der

Zuschauerraum faßte reichlich zweitausend Personen, war sonach noch größer als das Opernhaus. Bald aber stellte sich heraus, daß die Akustik sehr zu wünschen übrig ließ und die Klagen darüber machten sich sehr vernehmlich. Die Schuld an diesem Uebelstande war nicht der Größe beizumessen, sondern der Form des Auditoriums (die wir hier im Grundriß nach der eigenen Zeichnung des Erbauers geben).



Grundriß

des i. J. 1802 eröffneten Langhans'schen Komödienhauses in Berlin.

Nur fünfzehn Jahre hatte dies Theater bestanden, als es — während mittags eine Probe darin stattfand — durch einen auf dem Bodenraum ausgekommenen Brand vom Feuer gänzlich zerstört wurde.

Der Schaden betraf aber nicht das Gebäude allein, sondern auch den Verlust des außerordentlich reichen Inventariums. Zwei Jahre vorher war nach dem Tode Jfflands

Graf Brühl zum „Intendanten“ des Hoftheaters ernannt worden, und dieser hatte den größten Wert darauf gelegt, in den Ausstattungen der Stücke eine fürstliche Pracht einzuführen, die allerdings im Gegensatze stand zu dem schlichten Gewande, in welchem Jffland das Schauspiel erhalten wollte. Für die Dekorationen hatten die dafür angestellten Maler Gropius und Gerst gesorgt und der Intendant konnte mit Befriedigung auf die Pracht der Dekorationen und Kostüme blicken — und das alles war in wenigen Stunden von dem furchtbaren Elemente vernichtet worden.

Der Bau eines neuen Schauspielhauses wurde nunmehr dem größten Architekten des Jahrhunderts, Karl Friedrich Schinkel übertragen, der schon vorher dem Grafen Brühl für die Ausführung von Theaterdekorationen beratend und fördernd zur Seite gestanden hatte. Schinkel hatte anfänglich keine Neigung, auf die Ideen des Intendanten einzugehen, da er hinsichtlich der schönen Täuschungen in der Bühnenkunst Grundsätze hatte, die denen des Grafen Brühl entgegengesetzt waren. Schinkel hatte noch vor dem Brande des Schauspielhauses Entwürfe zu einer Bühneneinrichtung gemacht, in der das Prinzip künstlerischer Einfachheit dem bereits überhandnehmenden Dekorationswesen entgegengestellt werden sollte. (Wir kommen darauf später zurück.) Da für Schinkel keine Aussicht war, bei dem Widerstande des Grafen Brühl seine Ideen zur Ausführung zu bringen, wurde endlich doch eine Verständigung erreicht. In Bezug auf die Größenverhältnisse wurde Schinkels eigene Einsicht durch den ausdrücklichen Wunsch des Königs unterstützt, daß das Innere des Theaters weniger groß werden

sollte, als in dem abgebrannten Hause, eine Bestimmung, die für die Zukunft dem Schauspiel entschieden zum Vorteil gereichte. Daß die Grundmauern des alten Hauses für den Neubau mit benutzt werden sollten, war wohl bezüglich der Kosten wie auch der Zeitersparnis ein Vorteil, aber dem Baumeister mußten dadurch natürlich auch große Schwierigkeiten erwachsen. Dennoch wurde der Bau so sehr gefördert, daß das neue Schauspielhaus bereits im Frühling 1821 eröffnet werden konnte. Wenn dem beträchtlichen Umfang des herrlichen Gebäudes die inneren Räume — Theater, Konzertsaal (jetzt Foyer), Garderoben und die Verbindungsteile — nicht ganz entsprechen, so liegt dies eben an dem Zwange, den die Mitbenutzung der Fundamente dem Künstler auferlegte. Um so bewundernswerter ist die harmonische Schönheit, die bei der natürlichen Gliederung aller Teile diesem Bauwerk den Charakter heiterer Vornehmheit verleiht. Hatte der große Meister von seinem Plane einer neuen Bühneneinrichtung absehen müssen, so konnte er doch auch dem Zuschauerraum das seinem künstlerischen Gefühl entsprechende Gepräge geben: bei Vermeidung alles überflüssigen Prunkes die Einfachheit eines wahrhaft vornehmen Raumes. Die Form des Auditoriums ist hier wieder der genaue Halbkreis und die Weite des Raumes überschreitet nicht die für die Wirkung von Wort und Gebärden inne zu haltenden Grenzen.

**854. Neue Theaterbauten in Deutschland.** Drei Jahre nach dem Bestehen des Schinkelschen Hauses erhielt Berlin ein drittes Theater und in diesem das erste Privattheater in der preussischen Hauptstadt. Dies ehemalige (schon seit 1850 nicht mehr bestehende) Königstädtische Theater

am Alexanderplatz wurde 1824 eröffnet. Es war nicht nur in künstlerischer Beziehung ein Mustertheater, sondern auch tadellos in seiner baulichen Beschaffenheit und ganzen Einrichtung (Hofbaurat Ottmer und Maschinenmeister Friedrich). Die Fassade in ihrer einfachen Architektur ist noch heute zu sehen.

Von den noch vor Mitte des 19. Jahrhunderts erstandenen neuen Theatergebäuden ist zunächst das nach v. Fischers Plänen 1813 vollendete Hof- oder Nationaltheater in München zu nennen. Die Fassade mit dem von acht korinthischen Säulen getragenen Portikus, sowie das gemalte Feld des attischen Giebels lassen sogleich den künstlerischen Beruf des Hauses erkennen. In seinem Inneren war es zu jener Zeit wohl das größte Theater in Deutschland. Da der Saal auch akustisch gut ist, so ist er für die große Oper ganz geeignet, während für das Schauspiel die zu weiten Dimensionen ungünstig sind. Dagegen ist das daran grenzende und ältere kleine Residenztheater mit seinem Rokoschmuck sowohl für das Lustspiel wie für die kleinere Oper ein reizender und zweckentsprechender Raum. — Das nach Schinkels Entwurf erbaute und 1824 eröffnete Theater in Aachen zeichnet sich sowohl durch edlen architektonischen Stil wie auch durch die zweckmäßigen Verhältnisse der Bühne wie des Zuschauerraums aus. Zu den größten Theatern in Deutschland gehört das 1819 erbaute Hoftheater in Darmstadt, das auch besonders durch seine vollkommenen Maschinerien für große Ausstattungen hervorragend war. — In bescheidenem, aber freundlichen Verhältnissen wurde das ältere (jetzt nicht mehr benutzte) Theater in Wiesbaden 1825 errichtet. — Das im Jahre 1827 nach Schinkels Ent-

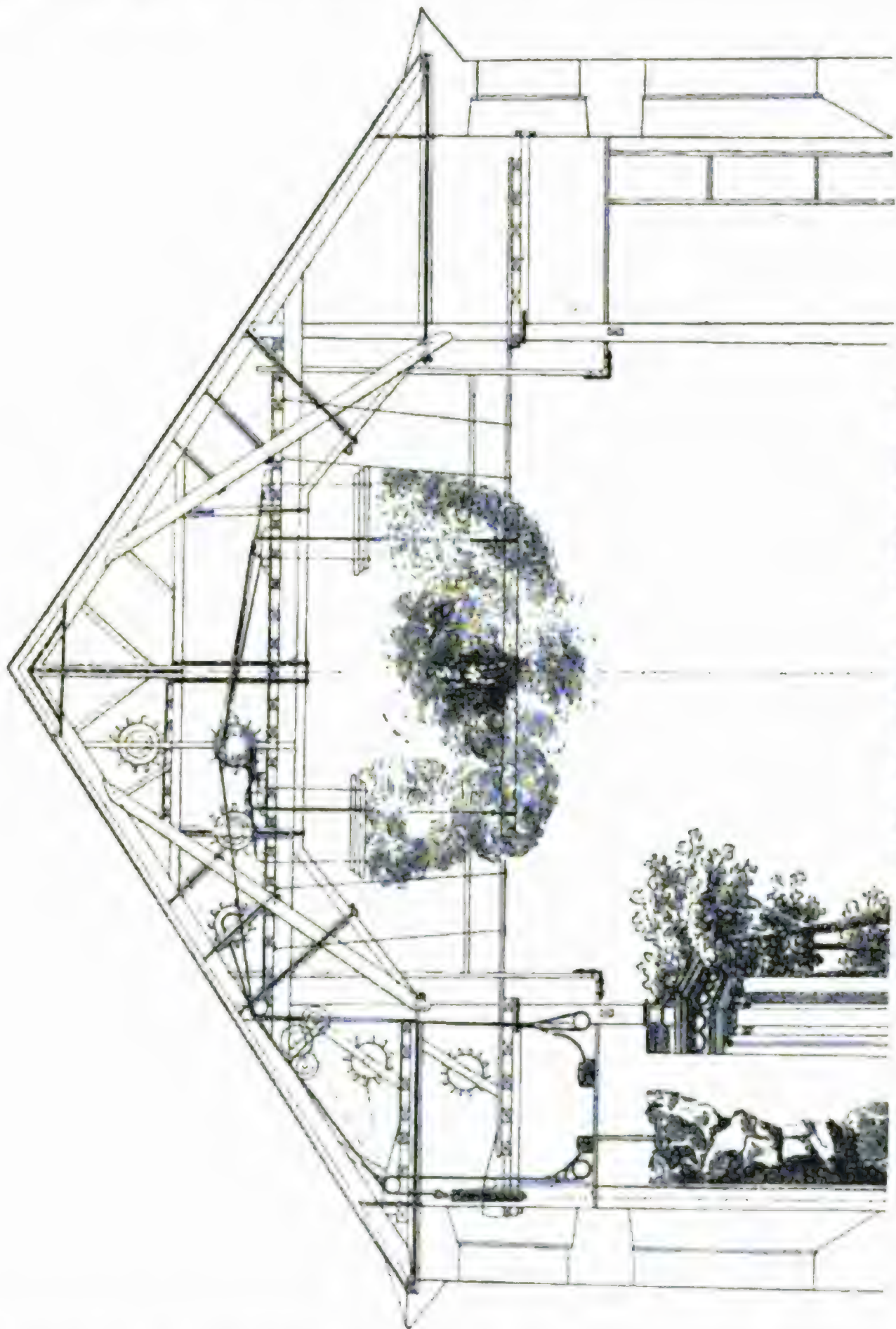
wurfen erbaute und mit Dekorationen von Gropius versehene Stadttheater in Hamburg gehörte ebenfalls zu den großen Theatern jener Zeit.

**855. Maschinenwesen.** Mit der wachsenden Zahl der Theater mußten sich naturgemäß auch die inneren Einrichtungen derselben immer mehr vervollkommen, sowohl bezüglich der angemessenen, auf größere Bequemlichkeit berechneten Verhältnisse im Zuschauerraum, in den Garderobengelassen u. s. w., wie auch besonders in den für die Bühne selbst erforderlichen Einrichtungen.

In diesen letzteren, dem Maschinenwesen der Theater, sind zunächst zwei Hauptteile zu unterscheiden: die unbeweglichen, die einen feststehenden Bestandteil des Baues bilden und die beweglichen, die nur für gewisse vorübergehende Erfordernisse zu funktionieren haben. Einerseits befinden sich diese Vorrichtungen zu beiden Seiten der sichtbaren Bühne „hinter den Kulissen“, anderenteils unterhalb des Podiums und endlich über der Bühne in jenem hoch aufsteigenden Raum, der den sogenannten „Schnürboden“ enthält, eine feste Lage von Balken, zwischen denen die Seile und Stricke durch Ringe und Rollen geleitet werden und die verschiedenen Gardinen in die Höhe zu ziehen oder herab zu lassen haben. Bei den früheren Einrichtungen wurden die Gardinen, die den Abschluß der Dekoration bilden, beim in die Höhe ziehen noch zusammengerollt und zwar so, daß hinter der Gardine die Leinen durch Ringe liefen und beim Hinaufziehen die Gardine in Falten zusammenbauchten. In neuerer Zeit wurde der Schnürboden so eingerichtet, daß die Gardine in ihrer vollständigen Ausdehnung höher gezogen wird, ohne in Falten gelegt oder zusammengerollt zu

werden, was natürlich die mit Farbe oft dick aufgetragenen Malereien sehr schont. Die obere Maschinerie hat auch die Verwandlung der

Wechsel der Dekoration — sei diese Zimmer oder Saal, freie Gegend oder Wald — verändert werden müssen.



Schematischer Durchschnitt des Schnürbodens.

Soffiten zu bewirken, die am oberen Rande der Bühne in deren ganzer Breite nur um einige Fuß herabhängen und die ebenfalls beim

Die unter dem Podium befindliche Maschinerie betrifft hauptsächlich das Dirigieren der Versenkungen, nach der Tiefe oder nach

der Höhe. Außerdem aber hat die untere Maschinerie sehr häufig gewisse zum Aufwärtssteigen bestimmte Teile zu dirigieren, was unten sicherer und bequemer geschieht, als auf den oberen Gerüsten. In der oberen Maschinerie gehören zu den Flugwerken zunächst zwei parallel laufende starke Balken, die die Flugbahn bilden. Durch Rollen und Drähte ist diese so eingerichtet, daß die fliegenden Gegenstände entweder von der einen Seite zur anderen, oder auch von unten nach oben, lotrecht oder in schräger Richtung, je nachdem es erforderlich, bewegt werden.

Zu dem ganzen Bühnenapparat gehört aber auch die Verwendung der Seitenkulissen. Es sind dies diejenigen Dekorations-teile, die zu beiden Seiten der Bühne dieselbe abzuschließen haben. Aus unseren früheren Beschreibungen der älteren Bühneneinrichtungen hat man ersehen, daß sonst, besonders beim altenglischen Theater, in solchem Sinne keine Seitenkulissen bestanden haben, indem die beiden Seiten der Vorderbühne, als eines neutralen Schauplatzes, durch Gardinen verhängt waren. Auch bei den Theatern neuerer Zeit wird diese Art Dekorierung noch auf die erste Kulisse der Bühne angewendet. Die dreiseitigen, um eine Kurbel drehbaren Seitenkulissen, wie sie anfänglich in Italien für die reich ausgestattete Dekorationsbühne angebracht waren, sind bei uns bald außer Gebrauch gekommen und dafür die zum Schieben eingerichteten Kulissen-stände eingeführt worden. Diese laufen auf Rollen durch schmale, auf dem Boden angebrachte Kanäle und werden entweder nach vorwärts bewegt oder zurückgeschoben. Da aber für die Verwandlungen meist mehrere Kulissendekorationen gebraucht werden, so laufen bei jedem

Kulissenstand mehrere solcher Kanäle nebeneinander und zwar in einer nach hinten zu etwas schrägen Richtung, während zwischen den Kulissen, deren oft nur eine oder zwei auf jeder Seite, oft aber auch drei oder vier sichtbar sind, ein breiterer Raum bleiben muß, sowohl für die Auftritte und Abgänge der Personen, wie auch für gewisse Vorkommnisse in der Darstellung, wie für Blitz, Feuerschein, Wagen mannigfacher Art u. s. w. oder für die auf Rollen zu bewegenden Wasserfahrzeuge. Die Kulissenstände mit ihrem Querslattenwerk dienen aber auch dazu, durch die an ihrer Rückseite angebrachten Lampen die vom Proszenium und der vorderen Rampe ausgehende Beleuchtung zu verstärken. Seit Einführung des elektrischen Lichtes sind die Schwierigkeiten der Bühnenbeleuchtung wesentlich gehoben.

Bei Dekorationen innerer Gemächer sind die Seitenkulissen entbehrlich geworden, seitdem schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für solche Räume die geschlossene Zimmerdekoration eingeführt worden ist, die allerdings viel naturwahrer wirkt, indem die Seitenkulissen bei ihren Stellungen zu einander niemals perspektivisch richtig wirken können. Andererseits mußte freilich für die geschlossene Dekoration die obere Maschinerie noch durch weitere Vorrichtungen vervollständigt werden, damit beim Herablassen der Seitenwände die aneinander anschließenden Flächen-teile richtig zum Aufstellen kommen, wobei auch noch die Hände der Theaterarbeiter mitzuwirken haben.

**856. Blitz und Donner.** Für den Blitz gebrauchte man früher brennbares Gas, das in einem luftdichten Beutel durch ein Ventil verschlossen und an dessen Oeffnung ein Spiritusflämmchen angebracht

war. Durch einen Druck des Ventels wurde das Gas mit kurzem Ruck in die Spiritusflamme getrieben und dadurch die blitzartige Helle erzeugt. Ein anderer, bei den meisten Bühnen ehemals, zum Teil auch noch jetzt, gebrauchter Blitzapparat war die aus einem in der Hand zu haltenden Blechapparat bestehende Blitzmaschine. Der Blechbehälter war mit dem sogenannten Blitzpulver gefüllt, das durch ein ruckweises Schwingen des Behälters durch ein am Ausgang desselben befindliches Sieb in eine davor befindliche Flamme getrieben wurde. Auch alle solche Vorrichtungen sind durch die Einführung des elektrischen Lichtes entbehrlich geworden. Am natürlichsten aber wird der Blitz immer wirken, wenn er von einer transparenten Stelle der hinteren Gardine zwischen Wolken hindurchleuchtet.

Die Nachahmung des Donners wurde schon in sehr frühen Zeiten auf verschiedene Weise hervorgebracht. In neuerer Zeit waren es entweder mit großen Steinen gefüllte Fässer, die über einen hohlen Boden gerollt wurden, oder auch schwere, auf dem Schnürboden gerollte Wagen. Das alte Donnerblech, ein mit beiden Händen geschwungenes Eisenblech war bei kleineren Bühnen die üblichste Methode. — Die in neuerer Zeit sehr vervollkommenen Donnermaschinen werden hinter den Kulissen durch Anziehen einer Leine dirigiert.

**857. Die gemalten Dekorationen.** In demjenigen Teile des großen Bühnenapparates, bei dem die Malerei mitzuwirken hat, in den Dekorationen oder „Auszierungen“, wie man es früher nannte, soll dem Bühnenwerk, Schauspiel oder Oper, eine Förderung der schönen Täuschungen zu teil werden, die auch der Dichter erstrebt.

In der Geschichte des Theaters sind mannigfache Perioden eingetreten, in denen der eine Teil auf Kosten des anderen zu sehr hervorgehoben wurde. Es gab Zeiten, in denen die Bühnenwirkungen nur durch äußerlichen Pomp — durch Dekorationen, Kostüme und Maschinenkünste — erreicht werden sollten, und es gab andere Zeiten, in denen man — einzig durch Dichtung und Schauspielkunst wirkend — die Hilfe jener Nebendinge entbehren zu können glaubte.

Wenn wir von den naiven und unbehilflichen Ausschmückungen zur Zeit der mittelalterlichen religiösen Darstellungen absehen, haben sich bei uns die ersten Anfänge des modernen Dekorationswesens erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts bei der aus Italien eingeführten Oper gezeigt. Was das Schauspiel betrifft, so haben wir die verschiedenen Epochen desselben, soweit das Dekorationswesen in Frage kommt, hier nicht zu erörtern, indem das Notwendige darüber schon in den verschiedenen Kapiteln dieses Abschnittes gesagt worden ist. Die für die Oper von Richard Wagner proklamierte Mitwirkung aller schönen Künste war schon von J. J. Rousseau in seinem „Dictionnaire de musique“ als eine Forderung aufgestellt worden, indem er den Begriff der Oper als ein lyrisches Schauspiel erklärte, „in welchem man alle Reize der schönen Künste in der Vorstellung einer leidenschaftlichen Handlung zu vereinigen sucht“. So lange die Tragödien der französischen Klassiker als das dramatische Muster galten, nicht allein in Frankreich, sondern auch in Deutschland und Italien, war es beim Schauspiel noch gar nicht erforderlich, auf die Mitwirkung der Dekorationen ein besonderes Gewicht zu legen. Im Laufe der Zeiten ist

dies anders geworden, indem die Mitwirkung künstlerischer Malereien ebenso wichtig für das Schauspiel geworden ist, wie es sonst nur für die Oper war. Die Dekorationsmalerei der neueren Zeit hat eine Vervollkommenung gegen früher darin erreicht, daß sie neben der Farbenwirkung mehr auf Richtigkeit und Naturwahrheit hinstrebt. War dies schon bei der Darstellung innerer Gemächer durch Einführung der geschlossenen Dekoration (wie schon erwähnt an Stelle der Teilkulissen) erreicht, so ist man neuerdings auch bei Landschafts-, Garten- und Walddekoration immer mehr von der allzu scharfen und dadurch unnatürlichen Begrenzung der Bühne auf drei Seiten abgekommen, indem man durch viele Teilstücke die Begrenzung unbestimmter läßt. Hier hat der Dekorationsmaler die Aufgabe, nachdem er von dem Gesamtbild der Landschaft eine Skizze gemalt hat, diese bei Herstellung eines kleinen Modells in verschiedene Teile zu zerlegen, um aus diesen neben- und hintereinander aufgestellten Teilen die perspektivische und malerische Gesamtwirkung des Ganzen zu bemessen. Befinden sich bei solchem Landschaftsbild vereinzelt Bäume auf dem Mittelgrund der Bühne, so werden auch die Soffiten hier die Naturwahrheit erhöhen können, indem sie zu dem praktikablen Baum die Zweige der Krone so herabsenken, daß der so zusammengesetzte Baum als ein einheitliches Ganzes erscheint.

Wie die Vorstellungen der „Meininger“ überhaupt einen starken Einfluß auf die Fortentwicklung der modernen Bühnenkunst geübt haben, so geschah dies ganz besonders auch bei der dekorativen Herstellung der Bühne. Von ihnen war auch die Aufhebung der scharfen Begrenzungslinien des Spielplatzes ausgegangen, indem sie zugleich

durch zahlreiche hineingebaute Versekstücke den Bühnenraum verengten. Mit großer Energie, wenn auch zuweilen in übertriebener Weise, wurden charakteristische Punkte hervorgehoben und in so lebhaften Farben gehalten, daß die Dekoration schon für sich selbst wirkte, mehr als es im Drama der Fall sein sollte.

Die für die Meininger Bühneneinrichtung besonders thätigen Gebrüder Brückner in Coburg, zu denen sich Lütkemeyer gesellte, besaßen in dieser Hinsicht durchaus die Fähigkeit, die Intentionen des herzoglichen Theaterleiters zu unterstützen.

In Berlin war nach der Zeit der klassischen Idealdekorationen Schinkels besonders Gropius zu großer Bedeutung gekommen, indem er bereits den idealisierenden Stil mit der neueren historischen Auffassung verschmolz. Gropius war überhaupt der auch von anderen Bühnen gesuchteste Dekorationsmaler seiner Zeit, und selbst für das 1841 eröffnete Semper'sche Hoftheater in Dresden, das vorzugsweise die französischen Dekorationsmaler Desplachin und andere heranzog, wurden ebenfalls von Gropius Dekorationen gemalt. Ihm schlossen sich für Berlin Gerst und Lechner an. In München hatten Quaglio und Jank hervorragende Werke geschaffen, während die Wiener Dekorationsmaler Burkhard, Bisschi und Komsky ihre Thätigkeit ebenfalls für mehrere andere Bühnen ausdehnten und Fuchs vor allem die malerisch künstlerische Richtung vertrat.

Wie bei den Inszenierungen der „Meininger“ der Schwerpunkt der Bühnenaufführung in die malerische Wirkung gelegt wurde, so ist seitdem diese Richtung auf dem gesamten deutschen Theater zur Geltung gekommen. Zu dem Bestreben

nach malerischer Wirkung kam aber dabei noch der Grundsatz möglicher Naturwahrheit. Es ist ja nicht in Abrede zu stellen, daß die malerische Dekoration, wenn sie in sinnreicher Weise dem künstlerischen Zweck des Dramas sich anfügt, die Wirkung desselben bedeutend unterstützen und fördern kann. Man darf dabei aber nicht vergessen, daß das Prinzip und das Element aller Kunst die schöne Täuschung bleibt, die der Phantasie Anregung giebt. Eine vollkommen täuschende Kopie der Wirklichkeit ist niemals zu erreichen; je weiter aber man darin geht, um so mehr erweist es sich, daß darin immer noch viel zu wünschen übrig bleibt — und bleiben soll, kann man hinzufügen. Denn die bloße Kopie des Wirklichen ist nicht der Zweck der Kunst. Der größte Uebelstand der immer komplizierter werdenden Bühneneinrichtung durch Malerei und zahlreiche Versekstücke zeigt sich darin, daß Verwandlungen der Bühnenscenerie bei offenem Vorhang nicht mehr möglich sind und daß daher der Vorhang, der nur bei den Aktschlüssen fallen sollte, nach jedem Szenenwechsel die Bühne eine Zeit lang verhüllen muß, wodurch ein fünfstückiges Stück oft in 10, 15 und mehr Akte geteilt wird (wie bei Shakespeares Dramen), was den künstlerischen Organismus des Werkes zerstören muß.

Selbst der auch als Dekorationsmaler große Architekt Schinkel hatte in seinem (hier früher schon erwähnten) Plan einer Umgestaltung der ganzen modernen Bühneneinrichtung den Grundsatz aufgestellt, daß die Bühnendekoration sich nicht in den Vordergrund drängen dürfe. Er setzte auseinander, wie die Anwendung der Seitenkulissen, anstatt die Naturwahrheit der bestimmten Vertikalität zu erhöhen, immer nur störend wirken

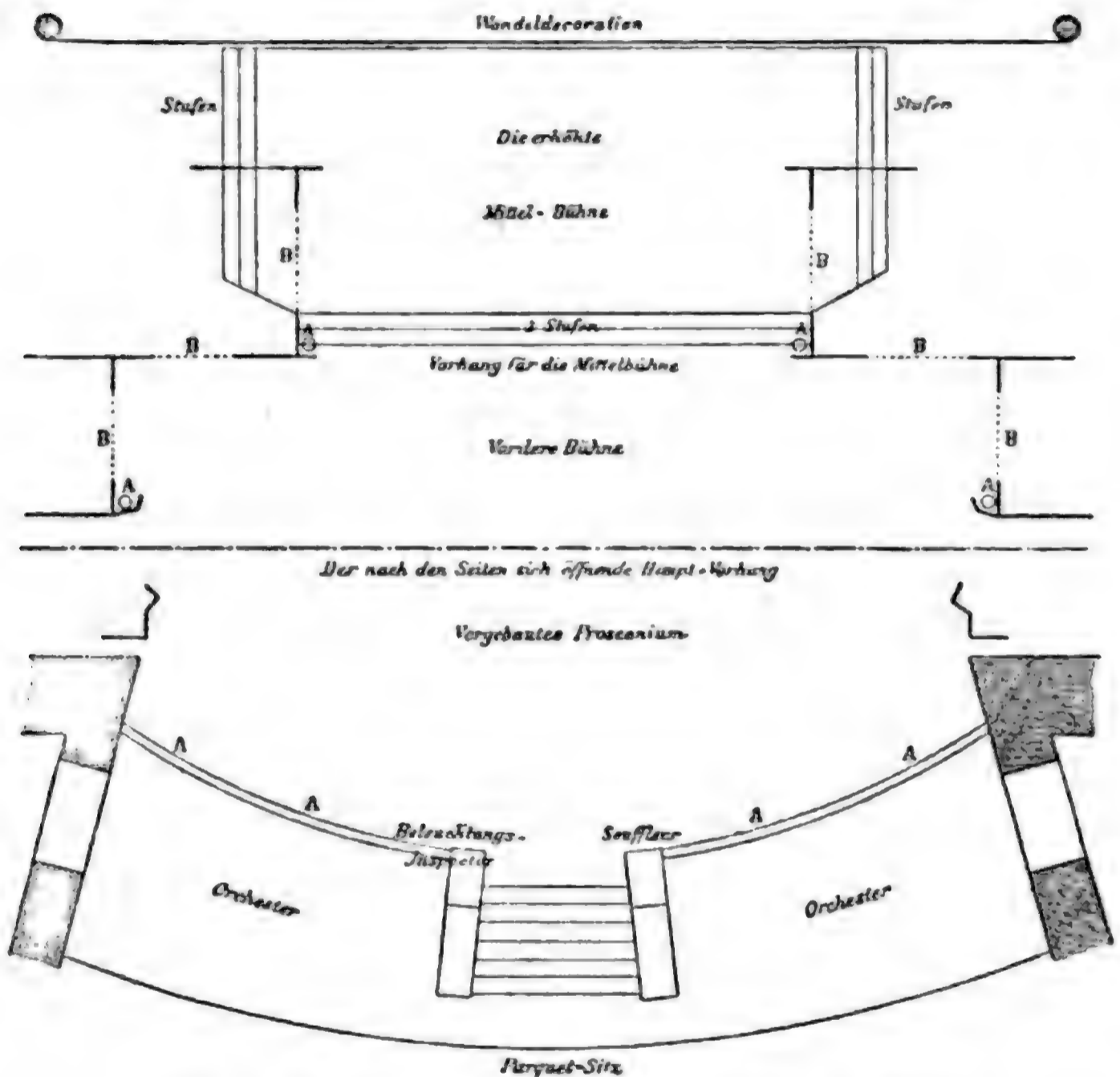
müsse, weil dieselben der Bühne eine widersinnige Begrenzung geben. Er wollte daher die Bühne zu beiden Seiten mit einer unveränderlichen Drapierung durch Gardinen begrenzt haben, während das Proszenium viel weiter in das Auditorium hineingerückt werden sollte. Die veränderlichen Dekorationen für die Vertikalitäten sollten aber auf die gemalten Gardinen beschränkt bleiben, die im Hintergrund die Bühne abschließen. Denn, sagte er, die Malerei, möge sie auch vollkommen schön und stilvoll dem Ganzen angemessen sein, müsse gegen die dramatische Aktion bescheiden in den Hintergrund treten.

**858. Die Münchener Shakespearebühne.** Die oben angeführten Schinkelschen Grundsätze und das Vorbild der altenglischen Bühne waren es, die im Jahre 1887 den künstlerisch empfindenden Intendanten des Münchener Hoftheaters Baron v. Persall veranlaßt hatten, eine neue Bühneneinrichtung, zunächst für die Aufführungen Shakespearescher Dramen, einzuführen. (Die unmittelbare Anregung dazu hatten ihm die vom Verfasser dieses Abschnittes in der Allgemeinen Zeitung 1887 veröffentlichten Aufsätze gegeben). Der Eindruck der ersten Vorstellung von „König Lear“ (am 1. Juni 1889) war ein mächtiger, denn es war das erstemal, daß diese Riesentragödie ohne Unterbrechung durch die vielen und den Eindruck störenden Verwandlungen des ganzen Schauplatzes in ihrer erschütternden Gewalt dahinrollte.

Für den Zweck dieser Aufführungen Shakespearescher Dramen ist zunächst das Proszenium der Bühne in weitem flachen Halbbogen weit in den Orchesterraum hineingebaut, wodurch — ebenso wie im altenglischen Theater — die auf der Vorderbühne vorgehende Hand-

lung und die Reden der Mitspielenden dem Publikum um vieles näher gebracht sind und eindringlicher wirken. Die schon in der Flucht der ersten Kulisse abschließende Vorbühne, die während des ganzen Stückes unverändert bleibt, zeigt eine gemalte Architekt-

wechsel, der sich aber nur auf die hintere Gardine bezieht, während die beiden Seiten ebenfalls nur durch Gardinen (statt der wechselnden Kulissen) abgeschlossen sind. Die ganze Bühneneinrichtung war, nach den gegebenen Andeutungen ihres Zweckes, vom Münchener



### Grundriss der Shakespeare-Bühne im Münchner Hoftheater.

An den mit A bezeichneten Stellen sind die Beleuchtungsapparate angebracht, B bezeichnet die mit Vorhängen verdeckten Ein- und Ausgänge der darstellenden Personen.

tur in kurzen, von Pfeilern getragenen Rundbogen. In der Mitte aber führen drei Stufen zu der kleineren Bühne, die beim Szenenwechsel durch einen Vorhang zu schließen oder durch Wegziehen des Vorhanges zu öffnen ist. Diese Mittelbühne allein hat Dekorations-

Obermaschinenmeister Lautenschläger ebenso praktisch wie einfach hergestellt. Eine deutlichere Vorstellung davon werden die von uns beigelegten Zeichnungen geben. Hinzuzufügen ist noch, daß die Dekorationen im Fond der Mittelbühne, die trotz der kleineren Verhältnisse,





eindringlich wirkten, von Burkhard in Wien gemalt waren. Man hat außer dem König Lear noch mehrere andere Shakespearesche Dramen auf dieser Bühne zur Aufführung gebracht und die Einrichtung für Lustspiele auch auf das kleine Residenztheater übertragen. In der That hat die ganze Bühneneinrichtung ihre Bedeutung in erster Reihe für die Shakespeareschen Stücke, weil deren ganze dramatische Struktur aus der ähnlichen Einrichtung hervorgegangen ist.

**859. Passionstheater und Lutherspiele.** Auf die mit dem altenglischen Theater übereinstimmenden Grundlinien der Oberammergauer Passionsbühne ist schon früher hingewiesen worden. Sonach findet diese Uebereinstimmung in den wesentlichen Grundzügen auch in der Münchener Shakespearebühne und dem Oberammergauer Theater statt. Diese Grundzüge sind vorhanden in dem unveränderlichen breiten Proscaenium als Hauptspielplatz und der kleinen, für Dekorationswechsel eingerichteten Mittelbühne.

Die auch an anderen Orten in Oberbayern und Tirol stattfindenden religiös-theatralischen Spiele haben in den Grundlinien dasselbe Prinzip der Bühnenbeschaffenheit, wenn auch in viel bescheideneren Verhältnissen durchgeführt. Und das bescheidene Kleid ist solchen Spielen jedenfalls viel angemessener, weil die dabei durchaus naive dilettantische Darstellung zu einer so überreichen Gewandung, die eines Hoftheaters ersten Ranges würdig wäre, gar nicht stimmt.

Die in protestantischen Ländern seit einer Reihe von Jahren aufgekomenen Lutherspiele werden ebenfalls von Dilettanten aus der Bürgerschaft und in dafür besonders hergerichteten Räumen aufgeführt.

Auch in der Bühneneinrichtung aller dieser volkstümlichen und an die große Menge sich richtenden Spielen zeigt sich das Bestreben, durch zweckmäßige Einfachheit des Bühnenapparates die vielen wechselvollen Szenen leicht von statten gehen zu lassen, und diese dilettantischen Volkstheater bilden hierdurch einen bewußten Gegensatz zu der komplizierten Dekorationsbühne mit ihrem überhand nehmenden Luxus.

**860. Die neuesten Theatergebäude in Deutschland.** Die Lust an glänzender Ausstattung liegt aber nun einmal im Zuge der Zeit und in den letzten Jahrzehnten ist sie in immer gesteigerter Weise zum Ausdruck gekommen, was sich schon in den neueren Prachtbauten der Theater zeigt, sowohl in ihren inneren Einrichtungen, wie in den immer reicheren Ausschmückungen der äußeren Architektur. Wenn wir in dieser schließlichen kurzen Ueberschau mit dem Dresdener Hoftheater beginnen, so haben wir den neuesten Prachtbau im Zusammenhang mit dem früheren, 1869 abgebrannten Theater zu betrachten, da der Schöpfer beider Bauwerke derselbe ist.

Da das früher in Dresden vorhanden gewesene ältere Schauspielhaus schon seit lange nicht mehr genügte, war gegen Ende der dreißiger Jahre der Beschluß gefaßt, einen neuen und großartigen Theaterbau zu schaffen, der in der Umgebung des Zwingers und des Schlosses einen hervorragenden Platz unter den Monumentalbauten einnehmen sollte. Die Ausführung des Baues hatte der Architekt Gottfried Semper übernommen und hatte dafür seine Grundsätze in sehr eingehender Weise auseinandergesetzt. Seine ursprüngliche Absicht war gewesen, den Bühnenraum weniger nach der Tiefe als viel-

mehr nach der Breite zu vergrößern. Wenn er späterhin sich auch dazu verstand, die Breite auf 22 Ellen zu bestimmen, so war dies allerdings für das Schauspiel immer noch ein zu weiter Raum. Die Grundform des Zuschauerraumes sollte die Form des Halbkreises „so wenig als möglich“ überschreiten, denn auch er sah ein, daß bei einer Ausdehnung bis zum Dreiviertelkreis die der Bühne nahe gelegenen Logen unbrauchbar werden müßten. Dem Saale selbst wollte er aber zugleich auch die größtmögliche Schönheit verleihen und wählte deshalb für das Auditorium die Glockenform, die — wie er sagte — von der häufig gebrauchten Lyraform durch die im Verhältnis zur Breite geringere Länge sich vorteilhaft auszeichnet. Semper's vollendeter Bau war allerdings in architektonischer Hinsicht ein Meisterwerk, obwohl sehr bald für die Wirkung des Schauspiels auf das an den kleineren Raum gewöhnte Publikum sich manche Mängel herausstellten. Der reiche plastische Schmuck des Hauses war von den Künstlern Nietischel und Hänel ausgeführt, die Theatermaschinen von Mühlendorfer in Mannheim.

Das neue Haus wurde am 12. April 1841 eröffnet, aber nur 28 Jahre hatte es gestanden, als es eines Tages, im Sommer 1869, durch Nachlässigkeit auf dem Boden beim Gebrauch von Benzin vollständig abbrannte.

Das gegenwärtige prachtvolle Theater hat lange Zeit bis zu seiner Vollendung gebraucht, denn es konnte erst 1878 eröffnet werden. Auch dies Gebäude ist wieder nach den Plänen Semper's erbaut, doch wurde die Ausführung und Leitung seinem Sohne übertragen. Schon in seinem Äußeren weicht es von dem früheren Hause sehr bedeutend

ab. Die runde Form ist vielfach unterbrochen, sowohl durch die kolossale hochaufliegende Nische mit der Quadriga von Schilling, wie auch in anderen Teilen. Stärker als in dem früheren Hause ist hier das Prinzip durchgeführt, daß das Äußere der architektonischen Formen die Bestimmung des Innern erkennen lassen soll. Deshalb erhebt sich das eigentliche Bühnenhaus so unverhältnismäßig hoch aus dem Baue des Ganzen empor, daß dieser Teil mit seinen kahlen und großen Flächen von einem etwas entfernten Standpunkt einen geradezu unschönen Eindruck macht. Hier hat die Kunstphilosophie Semper's in bedenklicher Weise fehlgegriffen, denn jenes von ihm betonte Prinzip durfte nur dann zum Ausdruck kommen, wenn es nicht auf Kosten der Schönheit geschieht. Andererseits entspricht die Mannigfaltigkeit der Bauteile, im Gegensatz zu der früheren Einheitlichkeit des Ganzen, wiederum dem Zeitgeschmacke, zu dessen Befriedigung es vor allem auf Glanz und Reichtum der mannigfaltigen Formen und ihrer Ausschmückung abgesehen ist.

Was die Hauptsache eines Theaters, das Innere des Baues betrifft, so zeigt sein Größenverhältnis wiederum eine Steigerung gegen das frühere Haus. Die Beschaffenheit des Zuschauerraumes ist aber auch dadurch weniger günstig, daß der Saal die Form des Halbkreises mehr als wünschenswert überstiegen hat, indem es sich mehr der für die Akustik ungünstigen Lyraform nähert. Im Hinblick auf diesen Mangel hat das Hoftheater aber wenigstens für das „Schauspiel“ ein leidliches Haus in der Neustadt erhalten, und braucht deshalb der Semper'sche Prachtbau meist nur der Oper zu dienen.

Großartige Prachtbauten hat auch

Wien in seinen beiden neuen Theatern erhalten. Das Opernhaus, 1861—1869 im Stil der italienischen Frührenaissance von Van der Nüll und Siccardi erbaut,

gehört ist der innere Raum, obwohl ziemlich groß, doch ganz dem Verufe entsprechend.

Ein wahrhaft schönes neues Theater hatte die alte Theaterstadt

nimmt einen sehr großen Umfang ein und der Zuschauerraum mit seinen fünf Galerien kann über 2300 Personen fassen. Der reiche

Skulpturenschmuck mit Statuen, Büsten etc., sowie die vielen Malereien füllen sowohl den Saal selbst, wie die Foyers und Nebenräume. Das

neue Burgtheater, dessen altes Haus noch bis 1888 in Gebrauch war, ist gegenüber dem Rathaus ebenfalls im Renaissancestil nach den Plänen von Semper und Hasenauer erbaut und 1889 eröffnet worden.

Stuttgart hatte sein neues Theater bereits 1846 erhalten. Es wurde auf den

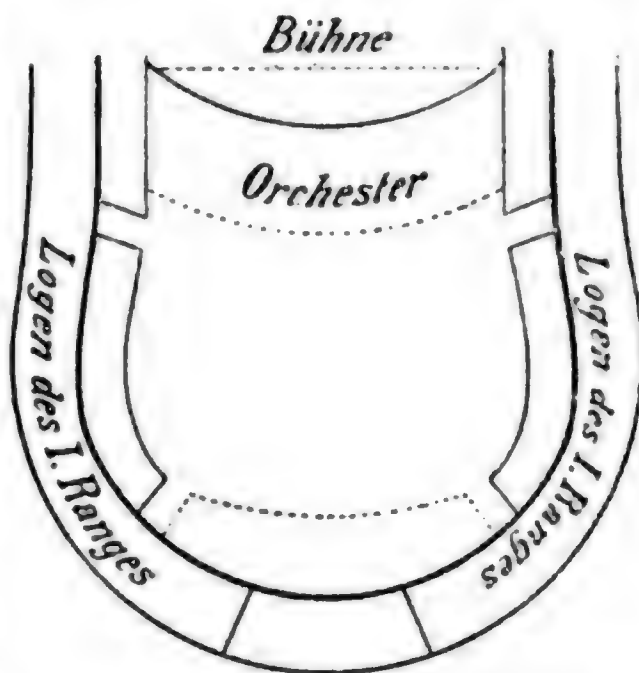
Grundmauern des zum Residenzschlosse gehörenden ehemaligen

Lusthauses errichtet. Mit den anderen Teilen des Schlosses in Verbindung stehend, ist die Fassade als Theater kaum auffallend. Ohne zu den luxuriösen Theaterbauten zu

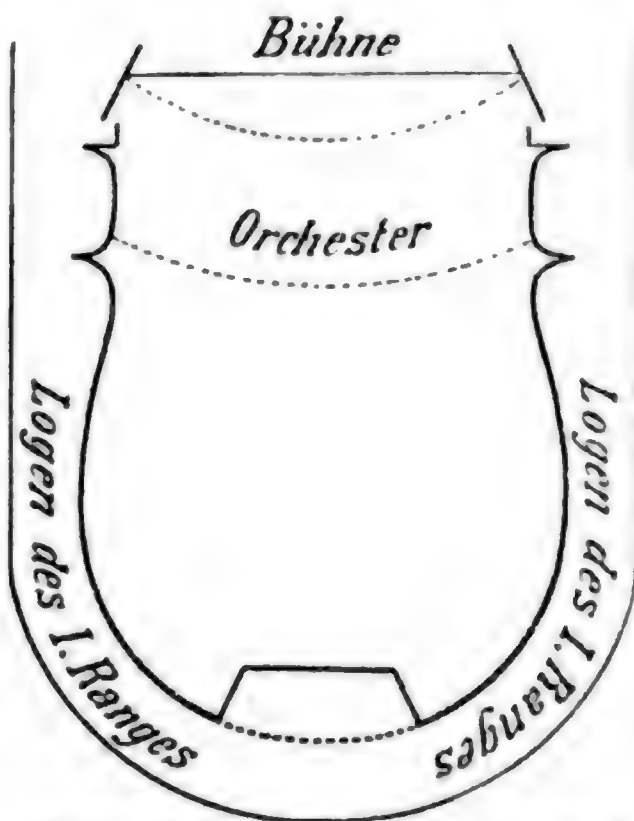
gehören ist das 1886 eröffnete Theater in Halle.

Ganz besonders gesucht als Theaterbaumeister waren in neuester Zeit die Wiener Architekten Hell-

Leipzig im Jahre 1867 am Augustusplatz erhalten. Es wurde von dem Berliner Architekten C. F. Langhans erbaut und ist in seinen architektonischen Verhältnissen wie in seinem Innern ebenso schön wie zweckmäßig für seinen künstlerischen Beruf. Viel mehr Aufwand, im Baueselbst wie in der Ausschmückung, zeigt das im Jahre 1880 eröffnete und nach den Plänen von Lucae (Berlin) erbaute neue Opernhaus in Frankfurt am Main.— Von dem Berliner Baumeister Seeling rühren zwei neuere Theatergebäude her, die beide gleiche unbedingte Anerkennung verdienen: in Berlin das „Neue Theater“ am Schiffbauerdamm, und



Grundform des Zuschauerraumes  
im Dresdener Hoftheater v. J. 1841.



Grundform des Zuschauerraumes  
im Dresdener Hoftheater v. J. 1878.

mer und Fellner. Von ihnen rühren u. a. her: Das große Wiener Volkstheater, das kleine aber hübsche neue Theater in Salzburg, das Theater „Unter den Linden“ in Berlin, und vor allem das seit 1892 bestehende neue Hoftheater in Wiesbaden, das — ohne übermäßig prunkvoll zu sein, doch durch vornehme Schönheit, wie durch äußerst zweckmäßige Verhältnisse in seinem Inneren unter allen neueren Theatern sich auszeichnet.

Neben allen neueren Theatergebäuden, bei denen mehr oder weniger die Schönheit betont wird, ist aber auch der Theaterbau zu nennen, der dazu in starkem Gegensatz steht. Es ist das im Jahre 1876 eröffnete Festspielhaus in Bayreuth, dessen Bau und ganze Einrichtung nach den Grundsätzen und den genauen Bestimmungen Richard Wagners ausgeführt wurde. Der Zuschauerraum enthält einzig das in angemessener Steigung amphitheatralisch eingerichtete Parterre, keinerlei Logen und keinerlei bloß dekorative Ausschmückung, wodurch das Publikum genötigt ist, seine ganze Aufmerksamkeit der Bühne zuzuwenden. Als ein Theaterbau, der in dieser Weise ganz ausschließlich auf die künstlerischen Wirkungen berechnet ist, steht so das Bayreuther Festspielhaus in seiner Schmucklosigkeit einzig da.

Ganz neuerdings hat nun auch dieses Theater in seinen hier gekennzeichneten Grundsätzen eine Nachahmung gefunden und zwar in München in dem am 20. August 1901 eröffneten Prinzregenten-Theater. Schon die äußern Formen des Hauses zeigen in den Hauptteilen eine auffallende Aehn-

lichkeit mit dem Bayreuther Festspielhaus, vor allem dadurch, daß das Haus für den Zuschauerraum und das eigentliche Bühnenhaus zwei fast getrennt erscheinende Gebäude sind. Wie in Bayreuth, so ist auch hier der Raum für das Publikum durch die halbkreisförmige Bedachung gekennzeichnet, während das Bühnenhaus mit seinen schmucklosen Wandflächen dahinter emporragt. Im Zuschauerraum herrscht das gleichartige Prinzip des amphitheatralisch aufsteigenden und nach dem Hintergrunde zu auch nach der Breite sich weiter ausdehnenden Parterre; ebenso ist der Wegfall von Gallerieen und die größere Zahl von Zugängen dem Bayreuther Vorbild entsprechend. Neben diesen übereinstimmenden Einrichtungen ist in München ganz besonders die Bühneneinrichtung und das Maschinenwesen so außerordentlich vervollkommenet, wie man dies von dem intelligenten Maschinen-Direktor Lautenschläger erwarten konnte. Die Bühne hat sieben Kulissen-gassen, bietet also bei solcher Tiefe den Raum für die erdenklichsten Dekorations- und Maschinenkünste. Dazu kommen sechs große Versenkungen, für die unter dem Bühnenboden eine Tiefe von 8 Metern ist. Die obere Maschinerie ist namentlich für Flugwerke, schwebende Dekorationsteile u. s. w. durch neue maschinelle Konstruktionen aufs äußerste vervollkommenet, ebenso die Einrichtungen der Beleuchtung. Für die künstlerischen Wirkungen liegt bei alledem der wichtigste, ja entscheidende Vorzug auch dieses Münchener Hauses in dem Grundprinzip der durch Wagner eingeführten Form des Auditoriums.

# Das Theater-Kostüm und seine Geschichte.

Von

Dr. Rudolph Genée.

861. Bei den religiösen theatralischen Vorstellungen. Die Geschichte des Kostüms bei theatralischen Vorstellungen hat mit dem Wechsel des Zeitgeschmackes ebenso viele Wandlungen durchgemacht, wie die Schauspielkunst überhaupt und die äußeren Formen der theatralischen Darstellung. Bis auf die Tragödien und Komödien des klassischen Alterthums brauchen wir hier nicht zurückzugehen. Bei den dichterischen Stoffen jenes Zeitalters bedurfte es im Kostüm nur der augenfälligen Bezeichnung der Standesunterschiede, im übrigen war noch bei den komischen Rollen dem Kostüm, in Schnitt und Farbe und mit Hinzufügung lächerlicher Gesichtslarven, eine besondere Bedeutung gegeben.

Bei den religiös-theatralischen Spielen des christlichen Mittelalters und späterer Zeit überzeugen uns die vorhandenen Nachrichten über die Aufführungen von Mysterien und Passionsspielen, daß auf die Kleidung der meist sehr zahlreichen mitwirkenden Personen großer Wert gelegt wurde. Anfänglich waren die Kostüme ganz besonders bunt, phantastisch und stillos, und erst

als man in den bildlichen Darstellungen biblischer Stoffe durch die alten Maler Vorbilder erhielt, konnte man auf die Nachahmungen gewisse Sorgfalt verwenden, obwohl ja auch unsere alten Maler es bekanntlich mit dem „Historischen“ der Trachten nicht allzu genau genommen haben, sondern häufig genug ihre eigenen Formen für die Tracht erfanden. Die Passionsspiele, die in einzelnen Gegenden, in Oberbayern und Tirol, bis in die neueste Zeit sich erhalten haben, oder nach langen Unterbrechungen wieder eingeführt worden sind, haben sich meist getreulich nach den bildlichen Darstellungen gerichtet, nur daß an einzelnen Orten mehr Pracht in den Kleidungen angewendet wird. Die Kostüme beim Oberammergauer Passionspiel sind in ihrer großen Mannigfaltigkeit nicht nur mit höchster Sorgfalt, sondern auch mit verschwenderischer Pracht hergestellt, und ist daher dieses Spiel nicht mehr für die frühere Zeit maßgebend, sondern es ist dadurch zu einer modernen Erscheinung geworden.

862. Im sechzehnten Jahrhundert. In der Zeit der Re-

formation war bei der antipäpstlichen Tendenz der meisten Schauspiele auch das Kostüm mehr in den Hintergrund getreten. Man that in der Beziehung genug, wenn man den Unterschied der Stände, der Priester, der Ritter oder der einfachen Bürger, in der Kleidung erkennen ließ, da diese Stücke weniger durch Schaugepränge, als durch die polemisch-religiöse Tendenz wirken wollten.

Der fruchtbarste Dichter des 16. Jahrhunderts, Hans Sachs, läßt uns in seinen äußerst zahlreichen Schauspielen erkennen, daß er auch auf die äußere Erscheinung der spielenden Personen Wert legte, obwohl die Handwerker damit keineswegs Luxus treiben konnten. Kaiserinnen und Königinnen, gleichviel ob aus den mittelalterlichen Chroniken oder aus der römischen Geschichte, gingen ganz naiv in der Tracht der Zeit des Dichters, etwa wie die vornehmen Nürnberger Patrizierfrauen, mit reichem Haarschmuck oder wohl auch mit einem blinkenden messingenen Diadem. Wo die Kleidung, und besonders eine während des Stückes nötige Veränderung in derselben, von Bedeutung für die Handlung war, da versäumte Hans Sachs es nicht, dies im Stücke vorzuschreiben. Da lesen wir zum Beispiel: kommt schön geschmückt, kommt fürstlich gekleidet, oder auch wohlgekleidet und schlecht gekleidet. Derartige genauere Vorschriften kommen allerdings bei Hans Sachs erst in der späteren Zeit seiner Dichtungen vor, aber sie werden auch für die frühere Zeit bei der Rollenverteilung und den Proben Geltung gehabt haben. Daß auch bei Hans Sachs in seinen biblischen Stücken der Herrgott „in schönem langem Talar“, in der Hand ein Scepter, erschien, und mit langem, grauem oder auch

weißem Barte, ist so selbstverständlich, wie, daß die Engel goldene Heiligenscheine auf ihrem aufgelösten blonden Haar hatten, die Teufel hingegen greuliche Gesichtslarven. An ein historisches Kostüm war natürlich nicht zu denken, weder in den antiken Stoffen, noch den mittelalterlichen Sagen. Nur einzelne Nationalitäten waren durch besondere Tracht charakterisiert, was besonders von der türkischen galt. Zur Unterscheidung gewisser Stände hingegen geschah, wie schon gesagt, das Nötige, und ein König oder Fürst erschien stets in langem Mantel, die Krone auf dem Haupt. Für die historischen und romantischen Schauspiele waren Helme, Schilde und Speere die notwendigen Requisiten, und wir finden sie auch im Texte häufig ausdrücklich vorgeschrieben.

Bei den ersten Schweizer Reformationsdichtern, Gengenbach und Nicolaus Manuel, ist von Vorschriften für die Kleidung noch nichts zu finden, wohl aber schon in Bülingers Spiel von der römischen Lucretia (1533). In den vom Verfasser gegebenen Anweisungen, „wie man das Spiel ordnen soll“, heißt es, daß die „Pensioner“, besonders Marcus, „hochprächtlich mit Kleibern, ja mit fremden ußländigen Kleibern“, angethan sein sollen. Bei Lucretia selbst ist noch angemerkt, sie solle „mit ziemlicher Bekleidung in schwarz und ohne allen Pracht gehen“.

In späterer Zeit äußerte sich besonders Adam Buschmann, Schüler des Hans Sachs, der in Breslau solche Aufführungen veranstaltete, schon sehr eingehend über die Herichtung des Spiels. In seiner Komödie von Jakob und Joseph (gedruckt 1592) schreibt er auch mancherlei über die Trachten vor. Da er für die 44 Rollen seines

Stückes nur 26 Darsteller verwendete, so mußten diese sich mehrmals umkleiden. Am Schlusse solcher Szenen sagte er deshalb, man solle so lange auf ein Instrument schlagen, „bis man sich in Habitum und Kleider geschickt gemacht hat.“ Für die einzelnen Rollen schreibt er betreffs des Kostüms vor: Die Brüder Josephs müssen einerlei Kleidung in Röcken und Hüten haben, Joseph aber

müsse „einen schönen bunten Rock, auch einen zerrissenen Rock haben, meistens roter Farbe“. Der Engel Gottes solle „seinen engelischen Sonnenschein, gelbe krause Haare und engelischen Habitum haben“. Der König geht natürlich „mit schönen Kleidern und schönem Bart“. Auch die Hofleute Pharaos müssen schöne Kleider „und mancherlei schöne Bärte“ haben und so weiter.

Eine wichtige Person in dem gesamten Volksschauspiel des 16. Jahrhunderts ist die fast niemals fehlende Figur des Herold, oder wie er häufig — bei Hans Sachs stets — genannt wird „Ehrenhold“. Er hatte die Prologe zu sprechen, am Schlusse derselben zur Ruhe zu ermahnen, und in den Epilogen auf die Moral des Stückes hinzuweisen.

Dieser Prologsprecher oder Ehren-

hold erschien in seiner bestimmten Heroldstracht, in der auf den alten Holzschnitten nur geringe Abweichungen waren, in der mehr oder weniger reichen Kleidung. In jedem Falle aber trug er seinen Wappenrock, mit einem Federbarett und in der Hand den Heroldstab, zuweilen auch noch eine blinkende Kette über die Brust gehängt.

863. In England. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war

in England, wie man weiß, das Drama wie auch die theatralische Kunst zu einer Höhe gekommen, auf der England allen anderen Nationen voraus war. Wenn auch auf die Mitwirkung gemalter Dekorationen gar kein Wert gelegt wurde, so war man doch im Gebrauche der Kostüme weniger entsagend. Und die Unterscheidungen im Kostüm waren

## Herold.



Der Ehrenhold (Herold)

in den Schauspielen des 16. Jahrhunderts.

Nach einem alten Holzschnitt.

ja auch schon wegen der Erkennbarkeit der dramatischen Personen von viel größerer Wichtigkeit, als die gemalten Dekorationen. Und wenn auch dort von einem historischen Kostüm noch keine Rede sein konnte, so wurde doch da, wo es am Platze war, bei Fürsten und anderen hohen Standespersonen, mit dem Kostüm ein gewisser Luxus getrieben. Dies bezog sich sowohl auf verhältnismäßig reiche Stoffe, wie auch auf Helme, Harnische und Schwerter.

864. Opernkostüm. Zu einem



Gattung besonders an den deutschen Höfen verwendete Prunk noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gesteigert wurde, so blieb auch das Opernkostüm eine der lächerlichsten Erscheinungen in der Zeit des Rokostils. Da die Stoffe jener Opern meist der Mythologie oder der römischen Geschichte entnommen waren, so erscheint uns das damalige Kostüm, wie es uns in zahlreichen Abbildungen aufbewahrt ist, um so ungeheuerlicher. Bei der Darstellung sowohl der römischen Helden wie der mythologischen Figuren waren in jenen Opern die einzelnen Bestandteile der antiken Tracht in ein lächerliches Phantasielokostüm umgewandelt, welches uns heute als eine Parodie des „Historischen“ erscheint. Wohl gingen Herkules, Achilles, Hannibal u. s. w. in fleischfarbenen Tricots, aber bei



Kostüm des Cupido  
in Berlin 1696.

den widersinnig zugeschnittenen Panzerkleidern war es nur auf leichten Flitterprunk abgesehen. Der Federschmuck war bei den Kopfbedeckungen die Hauptsache, und die kurzen ballettmäßigen Kriegerröckchen wurden durch die Fischbeinreifen weit ab vom Körper gehalten, während rückwärts häufig ein langes Gewand nachschleppte.

In der weiblichen Kostümierung mußte sich's Sphigenia gefallen lassen, in dem weit ausgeschnittenen Nieder mit der nach damaliger

Mode nach unten hin tief zugespitzten Panzerlaille zu erscheinen, die von einem wahren Gebirge des hoch aufgebauhten Reifrockes umgeben war.

865. Das Schauspiel im 18. Jahrhundert. Anders als mit der Oper stand es bei dem von den Höfen mißachteten Schauspiel. In seiner dürftigen Existenz hatte es auf den Glanz der Oper leicht verzichten können. Als die Tragödien

der französischen Klassiker bei uns eingeführt waren, zeigte man anfänglich noch durchaus kein Bestreben nach einem historischen Kostüm. Von dem widersinnigen Mischmasch des Antiken mit dem Rokoko hielt man sich im Schauspiel fern. Dagegen hielt man auch bei uns an der in Frankreich herrschenden Sitte fest, die Helden des Altertums in der französischen Hoftracht der Zeit darzustellen.

Eine der interessantesten Episoden in der deutschen Theatergeschichte ist die schon durch Gottsched angebahnte, aber noch lange Zeit hindurch verzögerte Einführung des historischen Theaterkostüms. Nachdem Gottsched bereits begonnen hatte, im Bündnisse mit dem Neuberschen Ehepaar in Leipzig seine Reformen für das deutsche Theater praktisch durchzuführen, war er nur mit seinem Verlangen, bei hohen Tragödien der französischen Klassiker und ihrer deutschen Nachahmer das

historische Kostüm einzuführen, an dem Eigensinn und Widerstreben der Karoline Neuber gescheitert, und neben noch anderen Umständen war dies ein wesentlicher Grund für sein Zerwürfniß mit der einstigen Verbündeten. Schon in seiner „Kritischen Dichtkunst“ (1730) hatte er mit Entschiedenheit darauf gedrungen, daß die Personen auf der Schaubühne je nach ihren verschiedenen Charakteren, „bald in römischer, bald in griechischer, bald in persianischer Tracht“ erscheinen müßten. „Es ist lächerlich,“ sagt er, „wenn die römischen Bürger in Soldatenkleidern mit Degen an der Seite (NB. mit französischen Galanteriedegen) sich vorstellen, da sie doch lange weite Kleider von weißer Farbe trugen. Noch seltsamer aber ist es, wenn man ihnen gar Staatsperücken und Hüte mit Federn aufsetzet und dergleichen.“ In einer späteren Auflage seines Lehrbuches wurden unter den erwähnten Lächerlichkeiten auch noch „weiße Handschuhe“ bezeichnet und außerdem hervorgehoben, daß auch die alten Deutschen Herrman, Siegmär u. a. (in Elias Schlegels „Herrmann“) auf unserer Bühne mit Perücken, weißen Handschuhen und kleinen Galanteriedegen einhergingen, und Gottsched bemerkte dabei, daß auch die Franzosen es nicht besser machten. (Erst 1750 hatte man in Paris Voltaires „Brutus“ und Crebillons „Catalina“ ausnahmsweise in römischer Kleidung aufgeführt.) Aber Gottscheds Vorstellungen blieben fruchtlos, indem sie in dem Punkte der „Toilette“ an dem Eigensinn der Karoline Neuber scheiterten. Nach ihrer Rückkehr aus Petersburg 1741 hatte sich zwischen ihr und Gottsched der vollständige Bruch vollzogen. Danach kam Gottsched (im dritten Teil seiner „Deutschen

Schaubühne“) nochmals mit Aetger darauf zu sprechen, daß man sich noch immer nicht zu einer Reform in der Kostümfrage verstehen wolle. Er bespricht dabei eine Vorstellung von Regnards „Demokrit“ auf der Neuberschen Schaubühne und bemerkte dabei: „Wer in dem alten Athen zu Demokritos Zeiten Glockentürme, Fischbeinröcke und andere solche vortreffliche Dinge vertragen kann“, der möge überhaupt von der Wahrscheinlichkeit auf der Bühne, die er beanspruche, gar nicht reden. Schon vorher hatte Gottsched in einer seiner Kritiken wegen des von ihm geforderten römischen Kostüms bemerkt: man solle doch nur einmal einen Versuch machen. Dies griff die Neuberin auf, um Gottsched auf ihrer Bühne lächerlich zu machen. Sie ließ einen Akt seines „sterbenden Cato“ in römischem Kostüm geben, mit fleischfarbigen Tricots u. s. w., um Gottsched dem Spotte des Publikums Preis zu geben, und ließ den Akt schließen mit den an das Publikum gerichteten Worten: „Nun, das war ein Versuch!“ — Schlagender als durch die Erinnerung an diese Thatsache läßt sich wohl die Wandelbarkeit des Zeitgeschmackes, besonders in theatralischen Dingen, nicht nachweisen.

Zu den damaligen Anhängern Gottscheds gehörte auch Christlob Mylius, der verschiedene Beiträge für eine Gottschedsche Zeitschrift lieferte. Im Jahre 1743 schrieb er einen Aufsatz, der für die Kenntnis des damaligen Theaters von größter Wichtigkeit ist, indem darin auch verschiedene andere Ungehörigkeiten, wie sie damals allgemein verbreitet waren, erörtert werden. Auch die Frage des historischen Kostüms wird darin wieder vorgebracht, indem Mylius auf Gottscheds Cato, als „das Muster der vollkommenen

**Trauerspiele"** hinweist und dabei bemerkt: „Selbst der ernsthafteste Cato würde lachen müssen, wenn er sich auf einer der berühmtesten Schaubühnen (der Neuberschen) erblicken könnte. Was würde er wohl bei Erblickung der seltsamen dreieckigen und hoch befiederten Köpfe denken? Des abscheulichen bestaubten Haarbusches (also Puderperücke!), der gefalteten Zieraten und gleißenden Bedeckung der Hände, des steifen und weiten Schurzes, der weißen Strümpfe und künstlichen Schuhe, und endlich des zu Rom damals nie geschenen Pariser Schwertchens . . . . Als was für ein Tier würde man wohl zu Rom die straßenbreite Portia mit ihrer steifen Hülle und ihrem papageifarbenen Kopfzeuge angesehen haben, wenn sie sich in der Tracht unserer Schauspieler dort hätte sehen lassen?" Daß die Franzosen die römischen Tragödien in ihrer Pariser Tracht darstellten, dürfte für uns kein Anlaß sein, dasselbe zu thun. Und warum nicht die Trachten der Griechen und Römer nachahmen, da man doch bei Darstellungen von Türken und Spaniern die nationale und historische Tracht beobachtete.

Wir sehen also hieraus, daß es ganz besonders das antike Gewand war, gegen das der Geschmack der Zeit sich hartnäckig sträubte. Daß es aber dies nicht allein war, zeigt uns der Gebrauch des Kostüms auch noch in den folgenden Jahrzehnten.

**866. In England und Deutschland.** Um eben diese Zeit hatten die Shakespeareschen Dramen in England auf der Bühne eine Wiederbelebung erfahren, indem sie besonders auch dem schauspielerischen Genie des großen Garrick seine größten Triumphe verschafften. Aber die Dramen Shakespeares

hatten sich auch in England das Kostüm der Zeit gefallen lassen müssen, und die Trachten, die aus dieser englischen Theater epoche auf uns gekommen sind, erscheinen jetzt unserm Auge jedenfalls viel fremdartiger und unangemessener, als uns die nämlichen Charaktere im Kostüm aus der Zeit des Dichters erscheinen würden. Denn es war eben das Rokokokostüm, das für unser Gefühl zu den großen und zum Teil phantastischen Gestalten des Dichters im schroffsten Widerspruch stand. Nicht allein die Charaktere der englischen Königsdramen und der Lustspiele wurden in diesem Kostüm der Popszeit gegeben, sondern auch die großen Gestalten eines Macbeth und Lear mußten sich dem herrschenden Zeitgeschmacke anbequemen, denn in den uns überlieferten Abbildungen sehen wir sie in Kniehosen und Schnallenschuhen, in langer gestickter Weste und mit großen Manschetten, ebenso in den Darstellungen eines Richard III., eines Jago u. s. w., und vor allem wurden die weiblichen Rollen noch durch die Zeittracht der behängten Reifröcke wie des hoch aufgetürmten Kopfschmucks entstellt.

**867. Die Maskencharaktere der Italiener.** Als eine, in der Geschichte des Theaterkostüms für sich ganz besonders dastehende Erscheinung müssen hier die aus Italien stammenden Maskencharaktere kurz erwähnt sein. Ihr Ursprung mag bis auf das Ende des 15. Jahrhunderts zurückzuleiten sein, wenn sie auch erst später ihre typische Bedeutung erhielten. Vermutlich sind sie daher entstanden, daß man in den kleinen burlesk-dramatischen Szenen, die aus nur wenigen Personen bestanden, diese Personen auch im Aeußeren durch Besonderheiten in der Kleidung unterschied. Je zahlreicher dann die agierenden



Scaramuccio.



Pierrot.

Personen wurden, um so mannigfaltiger wurden auch die ihnen zukommenden Kostüme. Ihre älteren Vorbilder mögen aus der römischen Komödie stammen, doch wurde sie in Italien neu ausgebildet und bezeichnet. In der Rolle des Vaters wurde der Pantalón die stehende Maskenfigur. Diese ist venezianischen Ursprungs und seine Kleidung war die der alten venezianischen Bürger in grotesker

Uebertreibung. Er trug in den Possen und Pantomimen meist einen am Rücken lang herabhängenden Mantel über dem Wams, rote Beinkleider bis zum Knie. Neben ihm war der Arlechino die verbreitetste und im Laufe der Jahrhunderte vielfach veränderte Maskenfigur. Die Beinkleider seines bunten, meist gestreiften Anzuges waren über dem Fuß am Knöchel fest anschließend und sein Gesicht war mit



Capitano.



Arlechino.



Dottore.



Pantalone.

der schwarzen Halbmaske bedeckt. Anfangs trug er eine Kappe, später den spitzen Filzhut und in der Hand die Pritsche. Scapino, der Diener des Pantalon und Widerpart des Arlechino, war in der Kleidung diesem ähnlich, nur durch einige Merkmale von ihm unterschieden. Der Pulcinello, der die groteske Komik vertrat, war weiß gekleidet, trug eine ungewöhnlich große Halskrause und hatte vorn auf der Brust und hinten einen Höcker. Diese älteren Grundcharaktere wurden im Laufe der Zeiten noch durch andere stehende Masken bereichert, wie der Dottore, der Capitano und Scaramuz. Besonders wurden sie in Frankreich noch weiter ausgebildet; Pantalon, Harlequin u. s. w. wurden beibehalten und aus der Vermischung anderer Masken entstanden der Polichinell und der Pierrot, letzterer in stets weißer Kleidung mit großen roten Knöpfen.

In Deutschland hatte besonders der Arlechino Eingang gefunden und die aus ihm entstandenen Abarten waren sehr zahlreich. Unter den Bezeichnungen des Harlekin, Hans Wurst, des englischen Clown und des niederländischen Pökel-

häring wurde er zum niederen Possenreißer und groben Tölpel. Als solcher erhielt die Figur besonders in Wien zahlreiche Gestalten und Namen, vom Bernardon, Salzburger Bauern, Lipperl u. s. w. bis zum Kasperl.

868. Anfänge des historischen Kostüms in Deutschland. Nach der Wiederbelebung Shakespeares in England wurden einzelne seiner Tragödien auch in Deutschland eingeführt, und vor allem bezeichneten die ersten Aufführungen des Hamlet (erst in Hamburg, dann in Berlin) eine neue Epoche der deutschen Schauspielkunst. Brockmann, der Hamburger Darsteller des Hamlet, hatte in Berlin solchen Enthusiasmus erregt, daß Dan. Chodowiecki ihn in mehreren Darstellungen einzelner Scenen verewigte und in diesen Blättern uns auch das Kostüm jener Zeit aufbewahrt hat. Wir sehen da Ophelia in der lächerlich hohen Frisur damaliger Sitte und Hamlet in Kniehosen mit Haarbeutel u. s. w. Brockmann hatte aber schon in den folgenden Jahren in dem Kostüm Veränderungen gemacht und dabei besonders die freiere Haartracht ge-

wählt, so wie er auch in einer späteren Auflage der Schröderschen Hamletbearbeitung abgebildet ist.

Uebrigens war schon einige Jahre vorher in Berlin ein bedeutamer Schritt für die Einführung des wirklich historischen Kostüms gethan worden. Es geschah dies in dem Kochschen Theater in der Behrenstraße, und zwar 1774 bei der ersten Aufführung von Goethes Götz von Berlichingen, der ersten Aufführung, die überhaupt in Deutschland stattgefunden hat. Auf dem Theaterzettel war in der Empfehlung dieses epochemachenden Schauspiels noch gesagt: daß die für das Stück neu angefertigten Kleider so hergestellt seien „wie sie in den damaligen Zeiten üblich waren“. Die Wichtigkeit und Neuheit des historischen Kostüms wurde also hier ausdrücklich hervorgehoben. Von dem ersten Darsteller des Goetheschen Götz, dem Schauspieler Brückner, geben wir nebenstehend ein gutes Bild aus seiner Zeit, das uns zum erstenmal die dem Zeitalter des Stückes angemessene Tracht erkennen läßt.

Einen der ersten Versuche mit dem antiken Kostüm machte die Schauspielerin Frau Charlotte Brandes und zwar als Ariadne in dem von Benda komponierten Brandes'schen Duodram „Ariadne auf Naxos“. Die uns überlieferte Abbildung zeigt uns zwar keine strenge, aber doch ganz angemessene und geschmackvolle Verwendung der antiken Vorbilder. An Stelle des hohen Perückenbaues sehen wir das natürlich fallende Haar nach antiker Weise von Bändern umschlungen, und die annähernd antike Gewandung wurde wenigstens nicht mehr von Fischbeinröcken entstellt. Nach diesem ersten erfolgreichen Schritt war auch schon 1776 Karoline Döbbelin diesem

Beispiel, gleichfalls in der Rolle der Ariadne, gefolgt. Und das geschah erst vierzig Jahre nach den ersten erfolglosen Bemühungen Gottscheds. Den ersten, von den Frauen gegebenen Beispielen folgten nach und nach auch einzelne männliche Darsteller in der Annahme des antiken Kostüms, wie uns z. B. ein Bildnis des Schauspielers Boeck in Mannheim zeigt. Die Oper konnte auf solche Fortschritte in der Anwendung eines angemesseneren Kostüms vorläufig noch leicht verzichten, man richtete an sie kaum dahingehende Anforderungen und man nahm dort noch den stillen Ausputz als etwas Notwendiges an.

869. Die Zeit unserer Klassiker. In den bürgerlichen Schauspielen Lessings wurden überhaupt noch keine Anforderungen an das „historische“ Kostüm gestellt, denn Miß Sarah Sampson, Emilia Gallotti und Minna von Barnhelm spielten in der Zeit des Dichters; ebenso Goethes Clavigo, Schillers Kabale und Liebe; wogegen die Räuber nach der damals allein verbreiteten Mannheimer Theaterbearbeitung aus besonderen Gründen in die Zeit des „ewigen Landfriedens“ zurückverlegt werden mußten, also danach auch das Kostüm jener Zeit anzudeuten hatten. Ein Gleiches war schon für Schillers Fiesco geboten. Aber erst in der vorgeschrittenen Schillerschen Epoche trat die Notwendigkeit des historischen Kostüms entschiedener hervor. An den mannigfachen Kostümbildern zu Maria Stuart, zur Jungfrau von Orleans und zum Wallenstein erkennen wir jedoch das im allgemeinen vorherrschende Schablonenhafte, wie auch, daß an den verschiedenen Theatern die Annahme des „Historischen“ eine noch ziemlich willkürliche war. Dennoch

hatten die Wirkungen der Stücke die überhaupt die dramatische Kunst dadurch nichts verloren, weil das Publikum noch nicht gewohnt war, so peinliche Unterscheidungen betreffs der Richtigkeit des Historischen zu machen, wie es gegenwärtig der Fall ist.

870. Die neue Zeit. Nachdem bei uns das historische Kostüm durch die Dramen Schillers, durch Goethes Götz und Egmont zur Notwendigkeit für alle Bühnen geworden war, konnte man auch in den Shakespeareschen Dramen nicht mehr auf dem früheren Standpunkt verharren, der überdies auch in England schon verlassen war. Wenn man in der auch durch das Kostüm zu veranschaulichenden Zeit und Rationalität nicht allzupeinlich auf die historische Treue in gleichgültigen Dingen sah, so hatte man doch in vereinzelten Fällen diesen Weg beschritten. Einen solchen Fall führte 1796 das Gastspiel Jfflands in Weimar herbei. Jffland hatte für eine seiner letzten Rollen Goethes Egmont gewählt und nach einem Berichte des Hofrat Böttiger („Entwickelung des Jfflandschen Spiels“ 1. f. w.) war bei dieser Vorstellung nach Jfflands Angaben das Kostüm aufs genaueste „nach den Kleidungen der Niederländer in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ hergestellt worden. „Besonders,“ heißt es, „war Klärchens hoch über den Busen heraufgehendes steifes Korsett, sowie die Haube und Stirnbinde der Mutter und Tochter ganz in der Art, wie sie auf flamändischen Gemälden vorkommen. Auch die Toquen und Mützen der Männer und Brakenburgs langstreifige Pantalonskleidung war genau nach dem damals herrschenden Kostüm der Niederländer kopiert. Egmonts schwarzsammetne Toque war mit einem Federbusch geziert.“ u. f. w.

Man kann wohl annehmen, daß bei dieser Beobachtung der historischen Treue vor allem dem Weimarischen Dichtersfürsten ein Gefallen geschah. Im allgemeinen blieb man doch an den Theatern solchen ethnographischen Kostümstudien noch fern. Und die Darstellerinnen solcher Rollen wie Klärchen und Thekla u. wurden einer allzugroßen Echtheit ihres Kostümes gegenüber sich wohl ebenso gesträubt haben, wie es einst Karoline Neuber gegen das griechische Gewand gethan hatte.

Zu jener Weimarischen Theaterzeit war allerdings in Paris schon nach den Mustern des Schauspielers Lekain ein Kostümwerk über das französische Theater erschienen. Aber Lekain, und nach ihm Talma, hatten doch auch der Wahrheit und der Treue des „Historischen“ gewisse Grenzen gesetzt, indem sie das Historische nur in allgemeinen Zügen andeuteten, die zu weit gehende Treue aber zu Gunsten der Schönheit und Kleidsamkeit preisgaben.

Daß durch eine gewisse Freiheit, mit Rücksicht auf die angenehmere Anschaulichkeit, bei den verschiedenen Theatern die historischen Kostüme voneinander vielfach abwichen, ersieht man auch aus den bildlichen Darstellungen jener Zeit. Wir können uns aber auch denken, daß Luise Fleck in ihrer Gewandung als Thekla ebenso anmutig aussah, wie die schöne Charlotte von Hagn, von der wir das Bildnis der damals achtzehnjährigen Künstlerin nach dem Gemälde von Stieler verkleinert wiedergeben. Nur gewisse Charaktere behielten allenthalben ihr traditionelles Kostüm. Dazu gehörte der durch Jffland eingeführte Franz Moor, von dem wir mehrere Stiche in Jfflands eigenem Almanach (1807) besitzen.

Wie Iffland als Schauspieler den höchsten Wert in der bis in die geringsten Nebendinge subtilsten Ausarbeitung aller seiner Rollen legte, und sie mit einer großen Menge überraschender „Nuancen“ ausstattete, so behandelte er auch das Kostüm seiner Rollen mit äußerster Sorgfalt, so daß er in dieser Beziehung — ganz besonders auch in seinen bürgerlichen Schauspielen — allen Darstellern als Vorbild diente.

Der erste Hoftheater-Intendant, der die Kostümfrage zu großer Bedeutung erhob, sie geradezu zu einer Grundbedingung eines guten Theaters machen wollte, war in Berlin (seit 1815) der Graf v. Brühl. Die Herstellung glänzender, zum Teil auch historisch genauer Kostüme war beim Grafen Brühl zu einer Passion geworden. Bei einem aristokratischen Intendanten ist dies kaum zu verwundern, da er auf diesem Gebiete mit Aufwendung der reichsten Mittel manches, was ihm sonst für den Beruf abgeht, durch äußerlichen Glanz ersetzen kann.

Große Kupferwerke über die Theaterkostüme waren jetzt schon in Paris und in London erschienen; ebenso in Wien 1812. Ueber die Berliner Kostüme des Theaters, unter Iffland bis 1815 und von da ab unter Brühls Leitung, giebt das umfassende Werk von Wittig Auskunft.

Man ersieht aus alledem, daß die Meininger Grundsätze über das Historische des Kostüms schon ihre Vorgänger hatten, und es waren die vom Meininger Theater gebrachten Ausstattungen nur eine weitgetriebene Konsequenz früherer Bestrebungen. Die großen Hoftheater, namentlich Berlin, Dres-

den, München, wie auch in neuester Zeit besonders Wiesbaden, sind seitdem auf dieser Bahn weitergeschritten, so daß leider die Dramen Shakespeares und Schillers durch die Pracht der Dekorationen und den Luxus in „historischen“ Kostümen schon zu „Ausstattungsstücken“ geworden sind. Diesem nach den glänzenden Außerlichkeiten hingehenden Zuge der Zeit ist kein Einhalt mehr zu thun, und dieser Zug geht zweifellos Hand in Hand mit der Abnahme der wirklichen „dramatischen Kunst“ und dem Mangel hervorragender schauspielerischer Genies. Ein Gutes aber hat diese Richtung doch mit bewirkt: daß mit dem größeren Werte, den man auf die Mitwirkung der Dekorationen und Kostüme legt, das Einzelne dem Gesamtbilde der Vorstellungen mehr untergeordnet ist. Vollkommen zu erreichen wird aber die historische Treue in den Kostümen niemals sein, und sie soll es auch nicht; denn die Aufgabe des Theaters wird es bleiben, dem Geiste der Dichtung gerecht zu werden, die eben etwas anderes ist, als Geschichte. Wie sehr man in der Kunst der dramatischen Darstellung hinter der Wirklichkeit zurückbleibt, sieht man am besten in den Stücken voll kriegerischer Vorgänge und Schlachten, in denen die Agierenden in so schönen, sauberen und blanken Kostümen auf der Bühne erscheinen, als ob noch kein einziges der Kleider in der Schlacht oder im Lager gewesen sei. Auch für das Kostüm gilt das Gebot für die ganze scenische Darstellung. Sie soll nicht über die Absichten des Dichters hinausgehen, weil sie sich sonst mit dem Sinne der dramatischen Kunst in Widerspruch setzt.





# Der Lehrgang des Schauspielers

von

Ernst von Döllart.

## I.

### Grundlagen.

871. Die Wahl des Berufes. „Lust und Leichtigkeit werden in jungen Jahren so gerne für Genie gehalten“, sagt Lessing in seinem Epilog zur Dramaturgie. Ein mahnendes Wort, das ernsthafte Beherzigung verdient.

Der bei so vielen Menschen in der Jugendzeit hervorbrechende Drang, ihren hochgehenden Empfindungen durch die Rezitation dichterischer Lieblingsstücke Ausdruck zu geben, verleitet sie oft, ohne berufen zu sein, sich frischweg der Bühnenlaufbahn zuzuwenden.

Voreilig verlassen sie den ihnen von den Eltern bestimmten Beruf und gehen nach mangelhafter Selbstprüfung zum Theater, unbedacht einem gefährlichen Enthusiasmus folgend und nicht erwägend, daß der Schauspielerstand nur in solchen Fällen ein lohnender ist, wo angeborenes Talent und äußere Mittel sich harmonisch verbinden, daß es aber im höchsten Grade bedenklich und verhängnisvoll erscheinen muß, einem ruhigen bürgerlichen Erwerbszweig leichthin zu entsagen, um dafür ohne die unerläßlichsten Vorbedingungen sich den Gefahren des Theaterlebens auszusetzen.

Jeder junge Mann sollte, wenn er gut beraten ist, sich in seinem Studium oder kaufmännischen Gewerbe erst so weit vervollkommen, daß er sagen darf: Ich bin allezeit in der Lage, wenn mir auch der theatralische Versuch mißlingen sollte, wiederum zu meinem alten Berufe zurückzukehren. Nur mit diesem beruhigenden Gefühle darf er seiner Neigung folgen und die Blütezeit des Lebens für ein immerhin bedenkliches Wagniß opfern.

Und selbst wenn er diese Vorsicht beobachtet hat, erscheint noch eine sorgfältige, rücksichtslose Prüfung seiner äußeren Mittel, sowie der inneren Veranlagung notwendig, bevor er, wenn auch nur auf kurze Dauer, mit seiner bisher geübten Thätigkeit bricht.

Der junge Mann betrachte zunächst sein Aeußeres im Spiegel.

Der Schauspielerberuf verlangt in erster Reihe gerade Gliedmaßen und normale Gesichtszüge; nicht minder auch eine klangvolle Stimme.

Worin besteht vor allem die Kunst des Schauspielers? In der Fähigkeit, mühelos das Wesen einer anderen Person anzunehmen und wiederzugeben.

Um solche Wandlungsfähigkeit zu bethätigen, muß der Schauspieler über ein Gesicht verfügen können,

welches keine abnormen Züge trägt.

Eine eingedrückte Nase läßt sich zur Not auf der Bühne durch eine künstlich aufgeklebte geradlinig machen; jedes Gesicht aber mit einer zu dicken oder auch zu stark gekrümmten Hakennase wird wandlungsunfähig bleiben, denn man vermag sie niemals zu verkleinern.

Ohren, die so groß sind, daß man sie schwer unter der Haartracht verbergen, ein Mund, dessen wulstige Lippen man durch keinen Bart verdecken kann, allzu stark hervorquellende Augen oder ein übermäßig vorstehendes Kinn, ebenso wie eine jäh zurückspringende Stirne, die sich durch die Perrücke nicht überwölben läßt, sind angeborene Eigentümlichkeiten, welche sich der erfolgreichen Ausübung des schauspielerischen Berufes hindernd entgegensetzen.

Je weniger scharf ausgeprägt und durch besondere Merkmale gekennzeichnet die Gesichtszüge eines angehenden Schauspielers sind, desto müheloser wird es ihm gelingen, sie für die Gestaltung der heterogensten Rollen sich dienstbar zu machen.

Hauptsächlich aber prüfe man die Sprechwerkzeuge: gesunde, gerade stehende Zähne, welche die saubere Hervorbringung der Konsonanten „s“ und „z“ verbürgen, sind ein unerläßliches Erforderniß.

Das Gesagte ist in noch höherem Maße bei jungen Damen zu bedenken, die sich der Bühnenlaufbahn widmen wollen; hier sind liebliche Züge, Grazie und Anmut, sowie glockenreiner Stimmklang unentbehrliche Attribute. „Sein Sold muß dem Soldaten werden, danach heißt er“, sagt Wallenstein, und eine „Liebhaberin“ auf der Bühne soll man lieb gewinnen, sobald sie in die Erscheinung tritt. Gesicht,

Gestalt und Organ müsse sogleich sympathisch berühren.

Jeder angehende Schauspieler prüfe sodann wohlbedächtig, ob die innerste Neigung für ein von ihm gewähltes Rollenfach nicht etwa mit seiner äußeren Erscheinung, selbst wenn sie normal ist, im Widerspruch steht.

Erfreut sich zum Beispiel ein junger Mann einer stattlichen, gewinnenden Persönlichkeit, die ihn befähigen würde, Helden und Heldenväter zu verkörpern, Stimme und Talent dagegen eignen sich nur für komische Rollen, so wird sich dieses Mißverhältnis zwischen innerer und äußerer Begabung schwer ausgleichen lassen.

**872. Die Ausbildung des angehenden Schauspielers.** Auf alles, was ich im vorigen Kapitel kurz zusammengefaßt habe, soll der gewissenhafte Lehrer achten, dem sich junge, von der Sehnsucht zur Bühne erfüllte Leute anvertrauen.

Nichts ist verwerflicher, als wenn ein zünftiger, erfahrener Schauspieler, einzig des Gelderwerbes halber, sich dazu bereit finden läßt, jedweden, der sich für diesen Stand berufen wähnt, auszubilden, gleichviel, ob er die dafür notwendigen Qualitäten besitzt oder nicht.

Ist dem jungen Manne nun von einem wirklich ehrlichen und fundigen Berater die Ueberzeugung ausgesprochen worden, daß äußere Mittel und deutliche Zeichen innerer Befähigung ihm günstige Aussichten für eine erfolgreiche Bühnenlaufbahn eröffnen, so wird der Schüler sich zunächst zu entscheiden haben, ob er einen speziellen Meister seines Faches, zu dem er mit besonderer Verehrung emporblickt, für die Ausbildung seines Talentes interessieren oder ob er dieselbe einer der größten renommierten Theaterschulen anvertrauen will.

Es ist in neuerer Zeit vielfach bestritten worden, daß die Erziehung zur Schauspielkunst erfolgreich durch eine Theaterschule geleitet werden könne, ja, man hat behauptet, daß eine solche Erziehung weder notwendig noch zweckdienlich sei.

„Das Talent könne nicht gelehrt, noch erlernt werden — es falle wie ein gütiges Geschick dem Ausgewählten bei der Geburt zu — die Praxis sei die rechte Lehrmeisterin — wer habe etwas von einem Lehrer Talmas oder Garricks gehört, wer wisse nicht, daß die große Rachel den Ausspruch gethan: ‚Sie habe auf der Bühne erst verlernen müssen, was sie bei ihren Lehrern gelernt, 2c.“

Das Unhaltbare einer solchen Behauptung springt dem Fachmanne ohne weiteres in die Augen. Die Theaterschule kann allerdings dem Talentlosen die ihm fehlende Naturgabe nicht verleihen. Was kann und soll die Theaterschule denn überhaupt?

Sie soll in erster Linie den auspreißen verschiedenen Ecken des geeinigten deutschen Vaterlandes zusammenkommenden und mit ebensoviel verschiedenen Dialekten beauftragten Schülern Gelegenheit geben, eine reine deutsche Aussprache nach bestimmtem System zu erlernen, sie soll zweitens durch gymnastische Uebungen die etwa verachroste körperliche Ausbildung erhöhen, sie soll die von dem Schauspieler sonst nur durch jahrelange Routine und eigene scharfe Beobachtung erworbenen Regeln über das Stehen, Kommen und Gehen auf der Bühne (und zwar mit Rücksicht auf die Grenze und Eigenmächtigkeit derselben) dem Schüler als einen fertigen, bewährten Schatz

die Hand geben, damit er in kurzer Zeit systematisch das er-

lerne, was ein Schauspieler der früheren Zeit im günstigsten Falle plan- und systemlos erlernen mußte, ja sehr häufig gar nicht erlernte.

Das soll die Theaterschule in technischer Beziehung lehren, das kann sie lehren. Fügen wir hinzu, daß sie dem Schüler zur weiteren wissenschaftlichen Ausbildung Lehrstunden in der Poetik, in der allgemeinen Schönheitslehre, der deutschen Literaturgeschichte, in der französischen und englischen Sprache, in der Geschichte des Theaters und der Musik die Fähigkeit verschaffen muß, späterhin selbständig den Wert einer Dichtung zu erkennen, um sowohl die Auffassung einer Rolle zu klären, als auch die Darstellung derselben abzurunden, so drängen sich selbst dem besangenen Beobachter die Fragen auf: 1. Kann das, was nach den angeführten Prinzipien in einer Theaterschule gelehrt wird, wohl ein gewaltiges Talent in seiner Eigenart und in dem Fluge seines Genius hemmen? und 2. Hat man nie Darsteller und Darstellerinnen gesehen, denen der zündende Funke des Talentes zwar in hohem Grade eigen war, die aber trotzdem einen harmonischen, künstlerischen Eindruck nicht hinterließen, weil sie entweder ihr Gedächtnis in der Jugend nicht genügend geschärft, oder ihre Aussprache von den Schlacken des Dialektes nicht gereinigt, endlich aber ihre Bewegungen nicht in maßvolle künstlerische Form zu bringen gelernt hatten?

Wer könnte wohl in vollem Ernst behaupten, daß es beispielsweise einem Ludwig Devrient geschadet hätte, wenn sein Organ durch sorgsame Schulung größere Dimension erlangt haben würde, oder daß es einem Seidelmann zum Vorwurf gereichen müsse, durch

jahrelange rhetorische Studien die ihm anhaftende Schwerfälligkeit der Zunge besiegt und sich dadurch zu einem der bedeutendsten Sprecher auf der Bühne herangebildet zu haben?

Soviel gegen die Behauptung, das geborene Talent bedürfe der Schule nicht.

Die Verteidiger einer solchen Behauptung scheinen ferner vergessen zu haben, daß die Mitglieder des Theaters, selbst des bedeutendsten, nicht vornehmlich aus Künstlern von Gottes Gnaden bestehen, und daß sich ein Künstler von Gottes Gnaden seines Talentess wohl bewußt, auch nicht auf die Dauer zur Darstellung sekundärer Rollen werde verwenden lassen.

Die Aufführung eines Stückes erfordert neben der zündenden und bedeutsamen Wiedergabe der Hauptrollen auch die anspruchslöse Darstellung derjenigen Figuren, welche nach der Absicht des Dichters bestimmt sind, in zweiter Linie zu stehen, und welche dennoch in ihrer bescheidenen Stellung so sicher und technisch ausgebildet in die Handlung eingreifen sollen, daß sie die Harmonie des Bildes nicht zerstören, sondern den Eindruck der Hauptfiguren erhöhen.

Was ist denn das sogenannte Ensemble einer Aufführung? Es ist die sorgfältig erwogene, von der Hand des kundigen Regisseurs zusammengefügte und geordnete Wiedergabe einer dramatischen Dichtung in dem Sinne, in welchem der Dichter sie geschrieben, — es ist die in der Ganzheit zu erstrebende Wirkung auf der Bühne, welche dem Autor beim Schaffen seines Werkes vorgeschwebt. Dazu ist nötig, daß, wie in dem Zusammenwirken eines Orchesters, die „Melodie des Stückes“ von be-

deutenden künstlerischen Kräften geführt werde, und die begleitenden Instrumente jedes an der richtigen Stelle und nach der Notwendigkeit seines Einwirkens, in decenter und stilvoller Weise zur Verwendung kommen.

Ein gutes Ensemble auf der Bühne ist ähnlich einem Meisterwerke der Malerei, auf welchem die bedeutsamen Figuren oder Momente dem Beschauer mit mächtigem Eindruck ins Auge fallen, während die Nebenfiguren (die Staffage) unaufdringlich und in der Darstellungsform, wie sie der Meister beabsichtigt, und wie sie ihn kennzeichnet, den Hintergrund füllen.

Es ist ein bedenklicher Segen für ein orchestrales Werk, wenn die diskret zu führende zweite Geige von prätentioser Hand in eigenwilliger, selbständiger Weise mit jenem Schwung und jener Kraft gespielt wird, welche nur bei den ersten Instrumenten bei der „Melodie des Stückes“ am Platze sind; es gereicht einem Gemälde nicht zum Vorteil, wenn auf demselben die Staffage so eindrucksvoll behandelt ist, daß sie den Blick des Beschauers von der Hauptgruppe ablenkt — und es ist für das gediegene Ensemble einer dramatischen Darstellung nicht eine Wohlthat, sondern ein Schaden, wenn in Nebenrollen sich Darsteller von Bedeutung in auffallender Weise vordrängen, weil sie gewohnt sind, auf der Bühne sich in der vollen Breite ihres Talentess zu ergehen und in ihrer künstlerischen Eigenart zu glänzen.

Die Bühne bedarf nicht allein hervorragender eigenartiger Talente, sie ist, neben dem Vorteil, welchen das Genie ihr gewährt, auch auf die Beteiligung zweier Kräfte angewiesen, die gewöhnt

sind, sich im Ensemble unterzuordnen, und die doch zugleich in technischer Beziehung einen so hohen Grad von Ausbildung erreicht haben, daß sie nicht aus dem Rahmen fallen.

Die systematische Ausbildung eines Schauspielers gereicht demnach der Bühne in allen Fällen zum Segen: für das Genie ist sie ein Vorteil, für das bescheidene Talent eine Notwendigkeit.

So viel über künstlerische Berechtigung zur Gründung von Theaterschulen.

Gleichviel nun aber, ob der Schüler sich einem derartigen Institute anvertrauen oder bei einem einzelnen hervorragenden Meister lernen will, immerhin wird der Unterricht nach einem bestimmten Lehrplan zu regeln ein, der Gewähr leistet für eine sichere technische Ausbildung der Sprache, der Mimik und der Bewegungen. In zweiter Linie soll der Lehrplan fachwissenschaftliche literarische Studien umfassen.

Der Grund, warum wir heutzutage so schmerzlich den Mangel an Darstellern beklagen, die in Beziehung auf die Sprache den Anforderungen an die stilgemäße Wiederabe eines klassischen Dramas nicht gewachsen sind, liegt zumeist darin, daß ihnen die Anfangsgründe, das ABC der Sprechkunst nicht innezuwohnen. Sie entbehren des festen Systems für die Erlernung einer idellos reinen klanglichen Wiedergabe der Vokale und einer harfen Aussprache der Konsonanten.

Mit beiden Füßen springen sie auf die Bühne, noch ehe sie mit Instand stehen und gehen können, und erproben die Kraft ihrer Lungen und ihres Talentes an der Gestaltung von schauspielerischen Figuren, noch ehe sie eine ausreichende Technik der Bewegung und der Sprache

sich zu eigen gemacht haben. Sie wollen ein prangendes Gebäude mit bestechendem äußerem Schmuck der Welt darbieten, aber — der Grund ist auf Sand gebaut. „Der sogenannte junge Künstler,“ sagt Heinrich Laube, „will durchaus nicht Schüler heißen. Als ob man in irgend einer Kunst ohne Erlernung der Hilfsmittel von der Stelle kommen könnte, von der Stelle des Anfängers! Fragt doch den Maler, den Bildhauer, den Musiker! Wie viele trodene Dinge müssen sie durchmachen, ehe sie an die wirkliche Ausübung ihrer Kunst gelangen können! Nur der Schauspieler will ohne Erlernung der Anfangsgründe künstlerische Wirkungen ertrocken, und läuft so mit ausgebreiteten Armen in den Hafen der Unzulänglichkeit.“

So muß denn dem angehenden Darsteller immer und immer wieder eingeprägt werden, daß er sich nicht an schauspielerische Aufgaben wagen soll, ehe er nicht Herr seiner Bewegungen, seiner Mimik und seiner Sprache ist; und so wird derjenige Schüler am sichersten auf eine Dauerbarkeit seiner Erfolge und seiner Carrière rechnen können, der sich keine Geduld und Mühe hat verdrießen lassen, auf seine technische und theoretische Ausbildung eine möglichst große Zeit zu verwenden.

Ich will in folgendem den nach meiner Erfahrung geeignetsten Lehrplan für die stufenweise Ausbildung eines jungen Schauspielers aufstellen.

## II.

### Die Ausbildung der Sprache.

873. Reinigung der Sprache vom Dialekt. Unter einer dialektfreien Aussprache deutscher Worte dürfen wir im großen und ganzen

die klanglich getreue Wiedergabe der Schriftsprache verstehen.

Vor allen Dingen müssen Vokale, Umlaute und Doppellaute in tadelloser Reinheit zu Gehör gebracht werden.

Beispielsweise soll in der Aussprache der Worte „mein“ und „Main“ die Vokalisation so deutlich unterschieden werden, daß das „ei“ und „ai“ dem Zuhörer in einer der Schrift entsprechenden Klangfarbe an das Ohr dringt: Bei „ei“ muß das „e“, beim „ai“ das „a“ leicht angeschlagen werden.

Ähnliches gilt von dem Vokale „e“ und dem Umlaute „ä“. Hier müssen sich die Worte „mehr“ und „Mä hr“, — „Beere“ und „Bär“ im Klange deutlich voneinander abheben.

Auch auf die Kürze und Länge eines Vokales soll in der Aussprache sorgsam Bedacht genommen werden.

Jeder Vokal ist von Natur aus lang; er bleibt es in der Regel, wenn nur ein Konsonant ihm folgt; kurz wird er dagegen ausgesprochen, wenn in derselben Silbe zwei Konsonanten hinter ihm stehen; so spricht man zum Beispiel das „a“ lang in den Worten „Saal, Wahl“, man spricht es kurz in den Worten „Mann, dann, lassen, raffen“.

Die gleiche Regel findet auch auf die Vokale „e, i, o und u“ und die Umlaute „ä, ö und ü“ Anwendung.

Man spricht zum Exempel die Vokale l a n g in den Worten

„Leben, Seele, Ehre,  
Liebe, Bibel, ihm,  
Knöten, loben, Bögen,  
Uhr, Uhu, Brüder,  
Bär, Lähmung, Bäder,  
hören, El, schnöde,  
Blühne, Ubel, Güter“ zc.

K u r z werden sie gesprochen in den Worten

„Männ, hassen, Kräft,  
Harr, Essen, Ebbe,  
Zimmer, Inn, Riß,  
Hoffen, Ort, Holz,  
Ünd, Urne, Hüßa,  
Hände, Säge, Länder,  
öffnen, Mönch, örtlich,  
künden, küssen, Hürde“ zc.

Eine derartige korrekte Wiedergabe der Worte wird man zunächst durch Buchstabieren der einzelnen Silben erproben müssen. Erst später, wenn der Unterschied der Vokale und Doppellaute in ihrer Klangfarbe dem Schüler geläufig geworden ist, soll er das Sprechen längerer Sätze üben.

Zur klanglich reinen Hervorbringung der einzelnen Vokale und Umlaute gehört vor allem die aufmerksame Beobachtung der richtigen M u n d s t e l l u n g.

Das „a“ wird mit weit geöffnetem Munde hervorgebracht, indem man zugleich den Ton ein wenig durch die Nase strömen läßt.

Bei den Vokalen „e“ und „i“ zieht man die Oberlippe straff über die Zähne, so daß die obere Zahnreihe bis zur Hälfte bedeckt ist.

Beim „o“ und „u“ spitzt man den Mund wie zum Pfeifen, indem man wiederum den Ton zum Teil durch die Nase strömen läßt.

Der Umlaut „ä“ wird in dieser Hinsicht behandelt wie der Vokal „a“, der Doppellaut „ei“ wie das „e“, der Doppellaut „äu und die Umlaute ö und ü“ wie die Vokale „o und u“.

Die Konsonanten sollen, soweit bei ihrer Hervorbringung sich die Mundstellung nicht von selbst ergibt (wie beim „f, m und n“), durchweg mit breit gezogenen Lippen gesprochen werden.

Einer der wichtigsten Konsonanten für die Erzielung einer freien und großen Tonbildung ist das „r“.

Die Fähigkeit, diesen Buchstaben durch Vibrieren der Zungenspitze zu bilden, ist nicht allen Menschen angeboren, und doch dürfen Darsteller wie Sänger nichts unversucht lassen, sich das Zungen-r anzueignen. Der Nothbehelf des im Gaumen hervorgebrachten, beinahe wie „err“ ... klingenden, rasselnden Geräusches, hält unwillkürlich den ausströmenden Klang des Vokales in der Rachenhöhle zurück, und macht den Ton dadurch fehlig und beengt.

Um den Unterschied genau zu hören, lasse man sich das Wort „Drache“ von jemand vorsprechen, der sowohl über das Zungen- wie das Gaumen-„r“ verfügt, und man wird die Wahrnehmung machen, daß das auf der Zungenspitze vibrierende „r“ den darauf folgenden Vokal von selbst an den Resonanzboden des Vordergaumens befördert, und das „a“ voller, offener und reiner erklingen läßt, während bei Anwendung des Gaumen-„r“ der Vokal hinten in der Kehle stecken bleibt, und dadurch gepreßt und unschön wirkt. Die gesamte Tonbildung gerät durch den Mangel des Zungen-„r“ ins Stocken, der Schüler muß daher den allergrößten Fleiß verwenden, um sich diesen wichtigen Konsonanten anzueignen.

Das bisher am glücklichsten erprobte Mittel zur Gewinnung des Zungen-„r“ für denjenigen, dem es von Geburt versagt ist, liegt in der dauernden Übung der aufeinanderfolgenden zwei Buchstaben d — l“. Man beginnt die Übung damit, daß man zunächst die aus den genannten Buchstaben im Klang sich bildende Silbe „del“ schneller und immer schneller hintereinander spricht, bis endlich die Zungenspitze von selbst zu vibrieren beginnt,

und aus dem „del“ ein „drrr“ ... sich entwickelt.

Ist dieses Zungen-„r“ hinter dem Vokal „e“ erreicht, so übertrage man es auch auf die übrigen Vokale und Umlaute: „darr, dorr, dörr, dürr“. Erst wenn das Zungen-„r“ hinter den Vokalen geläufig geworden ist, mache man sich an die schwierigere Aufgabe, dasselbe zu erlernen, auch wenn es vor einem Vokale steht.

Man beginne wiederum mit dem Konsonanten „d — l“ und lasse das „a“ folgen.

Man bilde sich das Wort „dlache“, und spreche es ungezählte Male hintereinander immer rapider, bis endlich auch hier aus dem „dl“ das „dr“ sich entwickelt und endlich statt „dlache“ — „Drache“ hörbar wird. Mit unausgesetztem Fleiß und nicht ermüdender Geduld wird auf diese Weise fast jeder das ihm mangelnde Zungen-„r“ gewinnen.

Sobald der Schüler nun die Reinheit der Vokalisation und das prägnante Hervorbringen der Konsonanten sich zu eigen gemacht hat, wende er sich einem zweiten nicht minder wichtigen Punkte zu: „Der richtigen Verteilung des Zeitmaßes auf die einzelnen Silben der Worte.“ Die aufmerksame Beobachtung der hierbei unerläßlichen Regeln ist gleichfalls ein wichtiger Faktor für die Reinigung der Sprache vom Dialekt.

Der Schüler hat sich die Aufgabe zu stellen, die Stammsilbe eines Wortes doppelt so lang zu halten, wie die Anfangs- und Endsilben desselben. Wendet man das Zeitmaß der Noten auf das gesprochene Wort an, so müßte beispielsweise bei dem Worte „beenden“ auf die Anfangsilbe „be“ und die Endsilbe „en“ eine Sechzehnte Note treffen, während die Stammsilbe „end“ die Länge von

zwei Sechzehnteln oder einem Achtel erhalten soll.

In ähnlicher Weise behandle man auch zusammengesetzte Worte. Ob man schnell oder langsam spricht, immer hat man darauf zu achten, daß der Stammsilbe das doppelte Zeitmaß zufällt, wie den Anfangs- und Endsilben.

Alle Endsilben auf „en“ sind gleich „änn“ im Klange zu behandeln. Man spreche das Wort „lieben“: liebänn, nicht aber, wie man es so oft auf der Bühne hört „liebin, liebön, liebun“.

Das Endresultat all dieser Sprechübungen wird darin gipfeln, daß ein aufmerksamer Zuhörer, falls er das Diktat des Darstellers, ohne eigene Korrektur, genau nach dem Gehör niederschreibt, die ihm vorgesprochenen Worte in richtigem Deutsch auf seinem Papier wiederfindet. Natürlich wird dabei der unhörbare Konsonant „h“ in der Mitte eines Wortes nicht in Betracht kommen, ebensowenig, wie der in der Aussprache nicht bemerkbare Unterschied zwischen den Buchstaben „v“ und „f“.

Erst wenn der Anfänger in seinen Sprechstudien so weit vorgeschritten ist, daß er mühelos jeden Satz klangvoll und deutlich zum Vortrag bringen kann, soll er sich an die sprachliche Ausarbeitung einer schauspielerischen Aufgabe wagen.

Bei der glücklichen Anwendung all dieser erlernten Regeln bleibt immerhin das Wort Heinrich Laubes maßgebend:

„In dem lobenswerten Streben nach einem deutlichen Ausprechen der Vokale und Konsonanten muß sich der Schauspieler vor der Gefahr hüten, ein sogenannter Buchstabensprecher zu werden. Fühlbare Absicht zerstört immer den Eindruck des Natürlichen.“

874. Ausbildung des Organs.

Mit der Erlernung einer korrekten Aussprache deutscher Worte muß zugleich die Schulung und allmähliche Kräftigung der Stimme Hand in Hand gehen.

Dazu ist es notwendig, daß der angehende Schüler zunächst seine vorhandenen Stimmittel prüfe. Hat er ein von Natur tief liegendes Organ, so wird er darauf Bedacht zu nehmen haben, die ihm mangelnden höheren Töne zu gewinnen.

Ist er von Hause aus mit einer hellen Tenorstimme begabt, so muß sein Bestreben sein, sie allmählich nach der Tiefe hin zu erweitern. Die dazu erforderlichen Uebungen müssen am Klavier vorgenommen werden.

Der Schüler lasse zunächst auf dem mittleren Bass „e“ nacheinander jeden einzelnen Vokal- und Umlaut im Zeitmaß einer ganzen Note anklingen, und zwar in der Art, daß der Ton anschwillt und wieder verhallt. So gehe er langsam in der chromatischen Skala aufwärts und zurück und suche nun bei täglicher Uebung allmählich den Umfang seiner Stimme nach der Höhe, beziehungsweise Tiefe zu erweitern.

Bei der Gewinnung der tieferen Lage muß es für den Schüler unumstößliches Gesetz sein, die Töne mit etwas nasal-erfarbung an der vorderen Zahnreihe anklingen zu lassen, um zu verhüten, daß der Ton in die Kehle zurückspringt und dadurch gaumig und gepreßt wird. Auch wenn die neugewonnenen Töne ihm anfänglich schwach erscheinen, ist es immer vorteilhafter, dieselben durch tägliche Uebung nach dem angegebenen System allmählich zu kräftigen, als die gesamte Stimm-bildung durch unschöne, wenn auch stärker klingende Gaumenlaute zu beeinträchtigen.

Neben diesen Studien zur Kräftigung der Stimme und allmählicher Erweiterung ihrer Register wird nun der Schüler sich mit den verschiedenen Versformen vertraut machen müssen:

Jambus, Trochäus, Dactylus und Anapäst sind die in der Diction vornehmlich zur Anwendung gelangenden rhythmischen Ausdrucksweisen. Zum Studium der Metrik sei hier dem angehenden Darsteller das Lehrbuch der deutschen Verskunst von Johannes Mindwiz (Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung) empfohlen.

Beim Erlernen von Gedichten, wie von Prosa-Abschnitten richte der Schüler sein Augenmerk darauf, die Interpunktionen genau zu beobachten, und das Hinüberziehen des Endkonsonanten eines Wortes in die Anfangsilbe des nächsten streng zu vermeiden.

Es heißt nicht:

„auseinem Guffe“,  
sondern:

„aus — einem Guffe“,  
nicht:

„wir sagenaber“,  
sondern:

„wir sagen — aber“ u. s. w.

Hat nun der angehende Darsteller es soweit in der sprachlichen Ausbildung gebracht, daß er ohne Stocken korrekt, klangvoll und deutlich, sowohl Prosa wie Verse zum Vortrag bringen kann, gleichviel ob im langsamen oder beschleunigten Tempo, so nehme er eine beliebige Rolle zur Hand und versuche, den Ton seiner Stimme nach der Individualität der darzustellenden Figur charakteristisch zu färben.

Heinrich Laube sagt: „Sprache ist das Hauptmittel des Schauspielers. Richtig sprechen, verständlich sprechen, eindrucksvoll sprechen, hinreißend sprechen ist die Stufen-

leiter,“ und ich möchte hinzufügen: „Charakteristisch sprechen ist der Höhepunkt der Sprachtechnik.“

875. Das Atmen auf der Bühne. Auf die Erlernung der Kunst, in richtiger Weise und an geeigneter Stelle zu atmen, soll der angehende Schauspieler den höchsten Fleiß verwenden, denn diese Fähigkeit ist unerläßlich zur Erzielung eines wirkungsvollen Vortrages.

Die meisten Schauspieler haben die Gewohnheit, während des Deklamierens mit offenem Munde Luft einzusaugen. Diese Art des Atemholens ist nach zwei Richtungen hin bedenklich; zuvörderst erzeugt sie bei hastiger Sprache einen unbeabsichtigten, aber dennoch hörbaren stöhnenden Ton, der die Deklamation unschön begleitet. Nebenbei aber läuft der Schauspieler Gefahr, beim Einziehen der stauenden Bühnenluft in den weit geöffneten Mund einen leichten Rißel im Halse, mitunter sogar einen Hustenanfall hervorzurufen, der den Fluß der Rede unliebsam beeinträchtigt. Man füllt die Lungen am besten, wenn man die unterhalb des Brustkorbes liegenden Bauchmuskeln tief einzieht, wobei man den Mund vollständig schließen und durch die Nase Luft nehmen kann. So werden die Stimmbänder beim Atmen nicht in Mitleidenschaft gezogen, das feuchende Geräusch fällt fort und die Gefahr des Hustenreizes ist ausgeschlossen. Der Schauspieler wird bei dieser Methode, die auch hervorragende italienische Gesangsmeister empfehlen, allerdings darauf zu achten haben, daß Magen und Därme nicht von Speisen beschwert sind. Je freier er sich hier fühlt, desto größer wird die Quantität von Luft sein, die er den Lungen zuführt. Damit gewinnt er zugleich den un-

schätzbaren Vorteil, nicht nach jedem dritten Worte frische Luft nehmen zu müssen, sondern mehrere Zeilen in einem Atem sprechen zu können.

876. Das Finden der richtigen Betonung. Beim sprachlichen Studium einer Rolle wird nun der angehende Schauspieler gut thun, einem bestimmten System zu folgen, nach welchem er die Betonung der Worte regelt. Es läßt sich dieses System in die wenigen Worte zusammenfassen: „Lasse alles das unbetont und farblos, was für den eigentlichen Sinn des Sazes unwesentlich erscheint.“ Der Schwung der dichterischen Sprache verleiht manchem Saze einen Reichtum von ausschmückenden Beiwörtern, die dem poetischen Bilde wohl außerordentlichen Glanz verleihen, aber nicht noch speziell betont zu werden brauchen; es genügt, wenn sie verständlich, aber ohne besonderen Nachdruck an das Ohr des Zuhörers dringen.

Wenn sich zum Beispiel der Schüler die Aufgabe stellen würde, in dem ersten Satz der Erzählung Nathans von den drei Ringen die richtige Betonung zu finden, so wird er in folgender Weise zu Werke gehen müssen:

Er lese die Eingangszeilen bis zum ersten Punkt zuvörderst ohne Betonung laut durch:

„Vor grauen Jahren lebt' ein  
Mann im Osten,  
Der einen Ring von unschätzbarem Wert  
Aus lieber Hand besaß.“

Was ist in diesem Saze nun wohl das am leichtesten entbehrliche Beiwerk? Zuvörderst das Wort „grauen“. „Vor Jahren lebt' ein Mann im Osten“ würde für das Verständnis genügen. Es wären sonach in dieser ersten Zeile

nur die Worte „Jahren, Mann und Osten“ zu betonen.

„Der einen Ring von unschätzbarem Wert“ — —

Hier bedarf das Wort „unschätzbarem“ keines besonderen Nachdruckes; daß der Ring wertvoll ist, genügt ja für das Verständnis. So würde in dieser zweiten Zeile die Betonung sich nur auf die Worte „Ring“ und „Wert“ erstrecken.

„Aus lieber Hand besaß.“ — —

Daß der Mann im Osten diesen Ring von einer Person bekommen hat, die ihm lieb war, ist für das Verständnis der Erzählung notwendig; der Schauspieler wird also hier das Hauptwort „Hand“ und das ausschmückende Wort „lieber“ gleichmäßig hervorheben müssen. Die drei Zeilen werden demnach, richtig accentuiert, folgendermaßen lauten:

„Vor grauen Jahren lebt' ein  
Mann im Osten,  
Der einen Ring von unschätzbarem Wert  
Aus lieber Hand besaß.“

Ein weiteres Beispiel mögen die ersten fünf Zeilen der Erzählung des schwedischen Hauptmanns in „Wallensteins Tod“ bieten:

„Wir standen, keines Ueberfalls  
gewärtig,  
Bei Neustadt schwach verschanzt  
in unserm Lager,  
Als gegen Abend eine Wolke  
Staubes  
Aufstieg vom Wald her, unser  
Vortrab fliehend  
Ins Lager stürzte, rief: der  
Feind sei da.“

In den beiden ersten Zeilen würde nur zu betonen sein: „Neustadt“ und „Lager“; das andere

genügt, wenn es einfach gesprochen wird. In der dritten und vierten Zeile wäre nur das Wort „Staubes“ hervorzuheben; denn ob es eine Wolke Staubes ist oder nur Staub im allgemeinen, dürfte für das Verständniß ebenso unwichtig sein, als daß diese Wolke abends aufstieg und vom Walde herkam.

„... unser Vortrab fliehend  
Ins Lager stürzte, rief: der  
Feind sei da.“

Hier wären nur zu betonen die Worte: „Vortrab“, „Lager“ und „Feind“. Wenn der Vortrab in das Lager zurückkommt, geschieht es ja ohnehin fliehend, dieses Wort braucht also nicht besonders accentuiert zu werden.

Die fünf Zeilen würden nach diesen Ermägungen folgende Accente aufzuweisen haben:

„Wir standen, keines Ueberfalls  
gewärtig,  
Bei Neustadt schwach ver-  
schanzt in unserm Lager,  
Als gegen Abend eine Wolke  
Staubes  
Aufstieg vom Wald her, unser  
Vortrab fliehend  
Ins Lager stürzte, rief: der  
Feind sei da.“

### III.

#### Bewegungen und Mimik.

877. Die Technik der Bewegungen. Der Gang eines Menschen läßt mit ziemlicher Sicherheit auf sein Temperament und seine Individualität schließen; er ist deshalb auch auf der Bühne für die Charakteristik der Figuren ein bedeutsamer Faktor.

Gang und Haltung sind für die Menschendarstellung nicht minder beachtenswert als die Sprache und die Mimik.

Der Schauspieler soll im gewöhnlichen Leben in Gang und Haltung wenig Auffälliges haben und niemals eine so ausgeprägte Manier zur Schau tragen, daß man etwa schon aus seinem Gange zu erkennen vermöchte: das ist der Schauspieler X oder Y.

Denn in dem Augenblick, wo eine bestimmte Eigentümlichkeit des Ganges und der Haltung dem Schauspieler dauernd anhaftet, wird er dieselbe in seinem Beruf schwer verleugnen können und damit die Fähigkeit verlieren, sich das äußere Wesen eines anderen Menschen bequem anzueignen und in der Darstellung wiederzugeben.

Es gilt hier etwas Ähnliches, wie ich es im ersten Kapitel von dem Gesicht des Darstellers gesagt habe: dasselbe soll gleichfalls keine hervorstechenden markanten Züge besitzen, sonst mangelt ihm die Wandlungsfähigkeit.

Der Schauspieler bewege sich nicht steif, nicht geziert, aber auch nicht nachlässig.

Könnte der angehende Darsteller seiner Militärpflicht genügen, so ist er zur weiteren körperlichen Ausbildung in glücklicher Weise vorbereitet. Die Übung des auf dem Exerzierplatz gelehrteten sogenannten Stechschrittes sichert ihm eine gerade Haltung und einen normalen Gang.

Den Kopf in die Höhe, die Brust heraus, den Bauch eingezogen, das Gewicht nicht auf die Ferse, sondern auf die Sohle des Fußes gelegt, und beim Ausschreiten den Oberkörper leicht nach vorne geneigt, — das ist der Gang, den der Schauspieler täglich aufs neue exerzieren sollte; der ganze Körper wird dadurch gestärkt und jede etwa beginnende Manier im Keime erstickt.

Dabei gewöhne sich der Darsteller mehr und mehr daran, die Hände möglichst ungezwungen herabfallen

zu lassen; ein fleißes Anlegen derselben an den Oberschenkel ist ebenso wenig ratsam, wie das auffällige Schlenkern nach vor- und rückwärts. Das Maßhalten in der Bewegung der Arme und Hände kann dem Schüler nicht dringend genug empfohlen werden. Je sparsamer er dabei verfährt, desto eindrucksvoller werden die wenigen Gesten sein, die er auf der Scene verwendet. Arme und Hände in seine Gewalt zu bekommen, ist eine schwierige und meist unterschätzte Aufgabe. Um sie zu erfüllen, beiseitige der Schüler zuvörderst alle Notbehelfe, die seine Unsicherheit verschleiern könnten.

Zu diesen Notbehelfen gehören der Spazierstock, die Taschen in den Kleidern und das Schnupstuch. Der angehende Darsteller soll es vermeiden, auf der Straße irgend welche Gegenstände zu tragen, er soll Arme und Hände möglichst unbeschäftigt lassen, sonst wird er nicht Herr seiner Bewegungen. Wenn eine Dame auf der Bühne unaufhörlich an ihrem Spitzentuche zerrt oder es nervös zwischen den Fingern herumdreht, so kann man sicher annehmen, daß dies nur ein Verlegenheitsmanöver ist, um die ihr mangelnde Beherrschung des Körpers zu verbergen. Man nehme ihr das Taschentuch weg, und sie wird nicht wissen, was sie mit ihren zehn Fingern anfangen soll. Ein Schauspieler, der auf der Probe die Hände in die Taschen steckt, beweist damit nur, daß er nicht im Stande ist, die Arme ungezwungen herabhängen zu lassen, oder sie nur dann in Aktion zu setzen, wenn die innere Empfindung auch eine ausdrucksvolle Geste verlangt.

Ein Schauspieler, der tagsüber mit einem Stock zu gehen pflegt, wird denselben auf der Bühne unwillkürlich vermissen, und dieses

Gefühl kann unter Umständen auf die Freiheit seiner Gesten störend wirken.

Wenn sich der Darsteller durch fortgesetzte, aufmerksame eigene Beobachtung und festen Willen die Armbewegungen völlig unterthan gemacht hat, dann richte er sein Augenmerk darauf, die Gleichmäßigkeit derselben möglichst zu vermeiden.

Das Herabhängen beider Arme oder deren gemeinsames Erheben gen Himmel wird immer etwas Unschönes und Monotones haben; nur im höchsten Affekt sollen derartige gleichzeitige Bewegungen zur Anwendung kommen.

Hat der Schauspieler eine den besseren Kreisen angehörende Persönlichkeit darzustellen, die sich dementsprechend durch ein vornehmes, gemessenes Wesen auszeichnen soll, so muß er auf der Bühne beim Gehen und Niedersetzen bestimmte Regeln beobachten. Wird er zum Beispiel von der rechten Seite angerufen und will sich dem Mitspieler zuwenden, der mit ihm in Konversation tritt, so lasse er den Kopf unbeweglich und wende zuerst das rechte Bein nach hinten. Der Oberkörper folgt dann von selbst nach, die ganze Figur aber behält dabei etwas Hoheitsvolles und Selbstbewußtes. Demgemäß bewege er sich auch bei einem Anruf von der linken Seite.

Will der Darsteller einer solchen Persönlichkeit auf einem Sessel, einem Sofa oder einer Bank Platz nehmen, dann trete er dicht an den Sitz heran, so daß er mit dem Knie schon das Gestell desselben berührt; darauf lasse er, ohne den Kopf zu wenden oder den Oberkörper nach vorn zu neigen, sich langsam nieder.

Auch vermeide er es, dabei die Schöße seines Rockes auseinander

zu schlagen; ein vornehmer Mann achtet nicht auf seine Kleider; dazu hat das Entblößen des Gefäßes immer etwas Unschönes an sich.

Für die Noblesse der äußeren Haltung ist auch die Art und Weise bezeichnend, wie der Darsteller einen Gegenstand vom Tische nimmt oder ihn darauf niederlegt.

Ein linkischer Mensch wird den Arm weit ausstrecken, den Oberkörper vornüber oder seitwärts neigen und so einen Hut oder ein Buch ergreifen. Der fein erzogene Mann tritt dicht an den Tisch heran und nimmt mit einer gemessenen Bewegung des Armes, ohne den Oberkörper aus seiner Haltung zu bringen, den gewählten Gegenstand an sich.

Durch Beobachtung dieser Regeln wird der Darsteller den Eindruck der Bornehmheit wesentlich erhöhen.

Auch der Gruß kennzeichnet den Bildungsgrad einer Persönlichkeit. Der Mann aus niederem Stande, der seiner Militärpflicht nicht genügt und auf dem Exerzierplatze nicht gelernt hat, wie man dem Vorgesetzten seine Ehrerbietung ausdrückt, wird, ohne weiter auf sich zu achten, mit gespreizten Beinen beim Grüßen den ganzen Oberkörper nach vorn beugen und dabei das Gefäß nach hinten strecken.

Diese Art des Grüßens wird auf der Bühne bei Figuren angebracht sein, die ein häuerisches oder tölpelhaftes Wesen zur Schau tragen sollen, denn sie ist unschön und hat einen linkischen und lächerlichen Anstrich.

Der gebildete Mann wird seinen Gruß in besserer Haltung darbringen.

Die vom Osten stammende Sitte der Begrüßung durch Kopfneigen bedeutet: Ich biete dir mein Haupt und neige es in Ehrfurcht vor

dir. Diese Symbolik des Grußes soll also nur mit dem Kopf allein ausgedrückt, der übrige Körper dabei aber nicht in Mitleidenschaft gezogen, noch aus seiner geraden Haltung gebracht werden.

Der Darsteller eines Aristokraten, eines Offiziers oder Beamten wird beim Gruße die Beine zusammenziehen, sich hoch aufrichten und dann den Kopf allein nach vorn neigen. Je tiefer und länger andauernd er ihn gesenkt hält, desto ehrerbietiger wird der Gruß sein, den er spendet.

Ein linkischer Mensch bückt sich schon, wenn er den Hut noch nicht gelüftet hat; der vornehme Mann nimmt zuerst seine Kopfbedeckung ab, und dann neigt er das Haupt, indem er den Blick der Persönlichkeit zuwendet, der er Achtung zeigen will.

**878. Die Mimik.** Der wechselnde Ausdruck des Gesichtes wird sich bei jedem großen schauspielerischen Talent unmittelbar aus der Empfindung heraus von selbst ergeben.

Haß, Zorn, Liebe, Furcht, Hoffnung, Gram und Schmerz, kurz alle die verschiedenen Regungen der Seele spiegeln sich bei dem geborenen Schauspieler, während er im Feuer der Leidenschaften spricht und agiert, auf seinem Antlitz ungezwungen wieder, ohne daß er in solchen Augenblicken daran zu denken brauchte: auf welche Weise mußst du jetzt dein Gesicht verziehen oder in Falten legen, um den richtigen Ausdruck zu gewinnen?

Der wahrhafte Schauspieler bedarf dazu nicht erst des Studiums. Und wenn der berühmte Konrad Ekhof von Johann Jakob Engel, der ein ausführliches Buch über die Mimik geschrieben, wegwerfend äußerte:

„Geht mir doch mit dem Philosophen, der uns Schauspieler belehren will, welches Gesicht wir zu dieser oder jener Empfindung schneiden, und wie wir die verschiedenen Leidenschaften, die wir darstellen, durch die Miene verdeutlichen sollen; das braucht ein wahrer Schauspieler nicht erst zu lernen!“ — so hatte der große Menschendarsteller in Bezug auf seine eigene Künstler-schaft und auf die aller von Natur hochbegabten Talente wohl recht; allein, wie ich schon im ersten Abschnitt über die Theaterschulen erläuterte: wir bedürfen zur Erziehung eines stilvollen, abgerundeten Ensembles neben unseren ersten und hervorragenden Künstlern auch minder begabter zweiter und dritter Kräfte, die von Geburt nicht sonderlich bevorzugt sind.

Und für diese ist es zweckdienlich, durch Fleiß und aufmerksame Beobachtung technischer Regeln sich in bescheidenem Maße das anzueignen, was die Natur dem genialen Darsteller als Geschenk schon in die Wiege gelegt hat.

Ich möchte hier in kurzen Zügen die Mittel angeben, durch deren Beobachtung sich der sprechende Ausdruck des Gesichtes erlernen und verfeinern läßt.

Augenbrauen, Auge und Mund kommen hier hauptsächlich in Betracht; Stirn und Nase sind wenig, Ohren und Kinn gar nicht in Mitleidenschaft gezogen.

In den Augenbrauen liegt der Hauptsitz der Mimik; es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, das Auge allein habe eine selbständige Sprache.

Der Augapfel erhält seine Ausdrucksfähigkeit nur durch Beteiligung des Augenlides und der Brauen, und erreicht seine höchste mimische Beredsamkeit immer erst bei sinnentsprechender Mithilfe der Lippen und Mundwinkel.

Will der Darsteller dem Gesichte einen schmerzlichen, wehmütigen Ausdruck geben, so ziehe er die Augenbrauen an der Nasenwurzel zusammen, und dann in die Höhe, indem er zugleich die Augen ein wenig schließt und den Blick nach oben richtet.

Um dem Gesichte einen zornigen oder haßerfüllten Ausdruck zu verleihen, ziehe man die Augenbrauen ebenfalls zusammen, senke sie dann aber tief über den Augendeckel herunter. Erstaunen und Verwunderung drückt man aus, indem man die Augenbrauen in die Höhe zieht und das Auge weit öffnet.

Einen lauernden, heimtückischen Ausdruck empfängt das Gesicht, wenn man die Augenbrauen zusammenzieht, das Auge halb schließt und den Blick seitwärts richtet.

Die Stellung des Mundes muß alle diese seelischen Empfindungen unterstützen, wenn sie überzeugend zum Ausdruck gebracht werden sollen. Bei dem Gefühle von Schmerz und Wehmut wird man die Mundwinkel herunterziehen, bei dem des Zornes die Lippen aufeinander pressen. Um Haß auszudrücken, wird man die Lippen breit über die Zähne ziehen, und den Mund halb öffnen, bei Erstaunen und Verwunderung aber den Mund weit öffnen. Spott und Verachtung spricht sich auf dem Gesichte aus, wenn man die Oberlippe kräuselt und hinaufzieht, die Unterlippe aber herabfallen läßt, so daß die untere Zahnreihe sichtbar wird.

Um den lauernden, heimtückischen Ausdruck des Auges zu verstärken, wird man den Mund wie beim Pfeifen spiken müssen.

Mit einem Wort: Auge und Mund sind unzertrennliche

Gefährten, soll die Mimik des Schauspielers eine wirksame und beredte sein.

#### IV.

### Die Maske und ihre Hilfsmittel.

879. Die Maske. Die Kunst, sich zu schminken, oder, — wie der handwerksgemäße Ausdruck lautet, — die Kunst, Maske zu machen, dient zur eindrucksvollen äußeren Gestaltung der darzustellenden Figuren.

Schauspielerinnen und Sängern, die gemeiniglich auf der Bühne nur die Schönheit und Anmut zu verkörpern haben, werden ebenso wie der jugendliche Held und Liebhaber in erster Linie darauf Bedacht nehmen, durch ihre Erscheinung einen gewinnenden, sympathischen Eindruck zu machen.

Bei ihnen kann von einem Maskieren im eigentlichen Sinne des Wortes kaum die Rede sein, denn sie vermögen das von ihnen gewählte Fach überhaupt nur dann auszufüllen, wenn sie von Natur bereits mit einem hübschen Gesicht und einer normalen Gestalt begabt sind.

Ob sie im antiken oder modernen Kostüm, ob sie in Puder oder in der Allongeperücke erscheinen: Immer werden Liebhaber und Liebhaberinnen auf der Bühne mit Benützung einer geschmackvollen Haartracht und Gewandung ihre angeborenen körperlichen Reize zu erhöhen bemüht sein müssen.

Ein fleckenloser Teint, — je nach der Landesart heller oder dunkler gewählt, — fein geschwungene, in der Mitte kräftiger accentuierte Augenbrauen, dazu eine leichte, am besten mit braunschwarzer chinesischer Tusche bewirkte Färbung der

Wimpern, um das Weiße des Auges schärfer hervortreten zu lassen, frisches Rot auf die Mitte der Lippen, ein zarteres auf Fingernägel, auf Ohrläppchen, Kinn und Augenhöhle gelegt, — und die Masken der Liebespaare sind vollendet, vorausgesetzt, daß der Kostümier hier nicht allzu eigensinnig das Historische der Gewandung auf Kosten der Schönheit in den Vordergrund treten läßt.

Es ist ja gut und recht, das Zeitalter, in dem ein Drama spielt, durch getreue Nachahmung der damaligen Haartracht und Echtheit der Kostüme genau zu kennzeichnen, allein auf der Bühne muß der Maler das letzte Wort sprechen, nicht der Geschichtsprofessor.

Wenn der Kostümier einen Max Piccolomini am Schluß des dritten Aktes von Wallensteins Tod so fest in die geschichtliche schwarze eiserne Rüstung der Pappenheimer zwingt, daß der arme Darsteller unter der engen Halsberge sich nicht mehr rühren und vor den über beide Ohren herabhängenden Helmklappen sein eigenes Wort kaum hören kann, wenn der eifrige und gebildete Regisseur einer Katharina Howard oder Johanna Gray das ungraziöse, steife, englische Originalgewand jener Zeit aufdrängen will, und die betreffenden Darstellerinnen damit körperlich derart verunstaltet, daß der Zuschauer nicht begreifen kann, wie der sinnliche König Heinrich VIII sich in ein solches Wesen verlieben konnte, — so sage ich: weg mit der historischen Schulfuchsjerei von der Bühne!

Sit modus in rebus: Liebhaber und Liebhaberinnen auf dem Theater müssen schön und nochmals schön und zum drittenmale schön ausschauen, denn Liebe schürzt den Knoten aller dieser Tragödien, und der dramatische Konflikt, nicht die

Historie, steht hier im Vordergrund des Interesses.

Weit wichtiger aber wird die Bedeutung der Maske für den Charakterspieler, den Heldenwater und den Darsteller komischer Rollen sein. Die Vertreter dieser Fächer können nicht oft mit der angeborenen Schönheit für die Verkörperung der ihnen übertragenen dichterischen Gestalten eintreten; im Gegenteil, ihre Aufgabe ist es zumeist, die eigene Individualität völlig zu opfern, sich das Wesen einer anderen Person anzueignen und dasselbe auch in der äußeren Erscheinung wiederzuspiegeln.

Die Wandlungsfähigkeit des Gesichtes spielt dabei eine Hauptrolle, und die Kunst, durch richtiges Schminken, Bartauflegen und entsprechendes Verändern von Nase, Kinn und Stirn einen beliebigen Charakterkopf hervorzuzaubern, wird das Talent des Schauspielers hier wesentlich unterstützen.

Es stehen dem berufsfreudigen und sorgsamem Mimik zur Erzielung fein ausgearbeiteter Masken fünf zweckdienliche Requisiten zur Verfügung: 1. die Schminke, 2. die Perrücke, 3. der Bart, 4. das Nasenwachs und 5. das Meismehl.

**880. Die Schminke.** Es giebt nasse Schminken und Fettschminken. Die ersteren, aus Schlemmkreide pulverisiertem Karmin, gelbem Ocker und destilliertem Wasser bestehend, eignen sich am besten zum Ueberfärben der Arme, der Hände und des Halses; dagegen ist ihre Verwendung nicht möglich, wo es sich um das Erzielen dunkler Teints, um fein abgetönte Schattierungen des Gesichtes und um das Verschminken der zur Perrücke gehörenden falschen Stirne handelt.

Hier kann nur der Gebrauch von fettiger Schminke zum Ziele führen, die sich auf ein und demselben

Körperteile nicht zugleich mit der nassen verwenden läßt. Die Fettschminken sind aus fein zerriebenen Farbstoffen in Verbindung mit Wachs und Talg, unter geringem Zusatz von Parfüm, (nur um den unvermeidlichen, nicht jedermann erträglichen Fettgeruch zu dämpfen), in allen möglichen Tonabstufungen hergestellt, und dann in leicht handlicher runder Stangenform gegossen. Jede etwa 20 cm lange und 3 cm dicke Stange ist mit dünnem Wachs-papier umkleidet und wird vor dem Auftragen auf Gesicht und Perrückenstirn an einem Spiritusflämmchen erwärmt. Wir verfügen über ganz vortreffliche deutsche Präparate, von denen sich die aus den Fabriken von Lechner in Berlin, Langwisch in Hamburg und Spieß in Nürnberg durch wohlabgewogenes Maß von Fett und unschädlichen Farbstoffen ganz besonders auszeichnen.

**881. Die Perrücke.** Das zweite, wirksame Hilfsmittel, um die Wandlungsfähigkeit des Gesichtes zu unterstützen, ist die Perrücke. Sie wird für jugendliche Rollen, die einen üppigen Haarmuchs gestatten, auf einer Kopfschuppe von Gaze oder dünnem Leder so gearbeitet, daß vom Wirbel aus die Locken vorn über die Stirn und hinten über den Nacken fallen.

Für die Charakteristik älterer Persönlichkeiten, bei denen das Haar an den Schläfen schon geschwunden ist, läßt der Perrückenmacher den vorderen Teil der Gaze oder Lederhaube frei, und es entsteht dadurch eine falsche Stirne, die nach Belieben bis zum Wirbel hinauf kahl bleiben kann.

Dieser Teil der Perrücke muß dann mit Fettschminke derart bedeckt werden, daß er mit der Farbe des übrigen Gesichtes harmoniert und der Uebergang von der natür-

ichen Stirne zu der an der Perrücke befindlichen dem Zuschauer nicht ins Auge fällt.

Um diese Täuschung vollkommen zu machen, genügt es nicht, daß man die Stirne mit der gleichen Fettschminke überziehe, die man für den unteren Teil des Gesichtes verwendet; man muß die falsche Stirn, (die „cachirte“, wie der technische Ausdruck lautet), um eine Nuance röter und dunkler halten, wenn in der Aufregung des Spieles steigt dem Darsteller das Blut zu Kopfe, das Gesicht wird allmählich gerötet, — durch die lederne Stirne aber bringt diese Röte nicht, und so wird nach kurzer Zeit auf der Bühne die cachirte Stirne weißer und fahler erscheinen, als es vor dem Spiegel der Fall war, wenn man sie nicht von vornherein etwas röter und dunkler anlegt.

Das Handwerk der Perrückenmacher hat sich während der letzten 30 Jahre in Deutschland zu einer merkwürdigen Kunst emporgeschwungen, und seine Erzeugnisse stellen die ehemals als unerreicht geltenden Pariser Fabrikate vollkommen in den Schatten.

Arbeiten von der feinen Farbentönung, Leichtigkeit der Montur und frappanten Naturwahrheit, wie sie heutzutage Ollenschläger in Schwerin und Heberlein in München liefern, können als unübertreffliche Meisterstücke der Perrückenmacherkunst gelten.

Der Darsteller achte darauf, die gebrauchte Perrücke nach jeder Vorstellung einige Stunden über einen passenden Holzkopf zu spannen, bis die Feuchtigkeit schwindet, die aus dem transpirierenden Haarboden während des Spieles in die Montur gedrungen ist; die Perrücke schrumpft sonst mit der Zeit zusammen und sitzt nicht mehr tadellos.

Hat man längere Zeit eine Per-

rücke nicht in Gebrauch gehabt, so spanne man sie ebenfalls vor der Vorstellung über den hölzernen Kopf, kämme ihr Haar sorgfältig durch und streiche es mit einer ölgetränkten Bürste glatt.

882. Der Bart. Der zur Charakteristik des Kopfes gewählte Bart ist ein weiterer, oft höchwichtiger Bestandteil einer wirksamen Maske.

Er wird aus Krepp oder Wolle gefertigt und in einzelnen Teilen aufgeklebt. Dazu bedient man sich am besten einer Lösung von Mastix, die jede Apotheke bereitet. Gummi widersteht dem unvermeidlich aus den Poren dringenden Schweiß nicht genügend, und verursacht zudem einen unbequemen Kitzel auf der Hautfläche.

Dabei empfiehlt es sich, die Teile unterhalb des Kinnes auf Gaze arbeiten zu lassen. Dieselbe haftet fester, als die einfach gekämmte und lose unter das Kinn geklebte Wolle. Und bei Kostümen, die einen steifen Kragen oder eine hochheraufsteigende Halskrause bedingen, läuft der Darsteller weniger Gefahr, daß ihm durch eine scharfe Wendung des Kopfes der Kinnbart zerplückt oder aus der Form gebracht werde.

Auch die Schnurrbärte sollten durchweg auf Gaze gezogen werden; die ohne weiteren Halt auf die Oberlippe geklebte Wolle kann während des Sprechens sich durch den Speichel leicht lösen; dann ist die Unannehmlichkeit vorhanden, daß dem Darsteller ein Bartstückchen in den Mund gerät; das wäre ja schließlich zu ertragen. Aber schlimmer als das: Die Eventualität ist nicht ausgeschlossen, daß ein Teilchen der abfallenden Wolle bei einem heftigen Atemzuge in die Kehle fliegt. Hier läuft der Schauspieler ernsthaft Gefahr. Der Theaterdirektor Kramer in Würzburg verlor da-

durch vor 20 Jahren sein Leben; er erstickte auf der Bühne an einem kleinen Stückchen seines Schnurrbartes, das ihm in die Luftröhre geriet.

Das Herrichten und Aufkleben der Bartteile erfordert große Aufmerksamkeit.

Die Beobachtung lehrt, daß die Natur einfarbige Bärte nicht hervorbringt. Wenn wir gewöhnt sind, von einem weißen, schwarzen oder roten Barte zu reden, so meinen wir damit die Hauptfarbe, die uns auf den ersten Blick beim Begegnen eines Mannes ins Auge fällt; allein bei näherer Betrachtung werden wir in einem roten Barte helle und dunkle Schattierungen, strohgelbe, blonde und braune Haare entdecken.

Ein weißer Bart wird graue, auch rötliche und schwarze Stellen, ein brauner wiederum blonde und rote Partien aufweisen.

In solcher Farbmischung soll auch der Schauspieler seine Bärte auflegen.

Er wische zunächst von Kinn, Wange und Oberlippe die Schminke sorgfältig ab, denn alles Fett verhindert die Haltbarkeit des Klebestoffes. Dann streiche er den Mastix auf die möglichst trockene Hautfläche, lasse ihn einige Augenblicke anziehen, und drücke nun zuvörderst den auf Gaze gearbeiteten Teil des unteren Kinnbartes leicht an: dann nehme er ein weiches Handtuch, erwärme es an dem Glase der Beleuchtungsflamme, die neben dem Schminke Spiegel brennt, und betupfe damit solange die beklebte Stelle, bis selbst durch stärkeres Ziehen an den Haaren die Gaze nicht mehr von der Haut weicht; darauf überklebe er die Randpartien des geknüpften Bartes mit durchsichtigen, feingekämmten Wolleteilen, die auf beiden Seiten der Wacke von gleichartiger Schattierung sein müssen.

Hierbei achte der Darsteller besonders darauf, daß der Ansatz des Bartes unterhalb der Schläfe genau die Farbe der Perücke oder des eigenen Kopshaars habe; erst etwas tiefer beginne er mit dem Farbenwechsel. Der junge Schauspieler lerne gleich im Anfange seiner Laufbahn bei einem geübten Haarkünstler das Kämmen und Herrichten der Bartwolle; er kommt auf Reisen, namentlich in kleineren Städten, oft in die Lage, die Beihilfe eines tüchtigen Theaterfriseurs entbehren zu müssen. Was dann thun? Die Maske mißlingt, der immer ungeduldiger werdende Mime, der den Beginn der Vorstellung heranrücken sieht, ohne fertig zu sein, gerät in Angst und Aufregung, und bringt sich um die glückliche, für die volle Beherrschung seiner Rolle so notwendige Stimmung.

Allen diesen Eventualitäten entgeht er durch die Fähigkeit, sich den Bart selber machen und aufkleben zu können.

Die auf Gaze geknüpften Teile, die ja für 30 und 40 Aufführungen vorhalten, kämmt und bürstet er aus, das Ueberkleben besorgt er selber.

Wenige Arbeitsjahre werden ihn auch hierin zum Meister machen, und je unabhängiger der Schauspieler vom bedienenden Personal ist, desto beruhigter kann er an seine schauspielerische Aufgabe gehen.

**883. Das Nasenwachs.** Ein leichtes, nicht unwichtiges Hilfsmittel, um die Wandlungsfähigkeit des Gesichtes zu erhöhen und eine interessante Maske herzustellen, bietet das sogen. Nasenwachs.

Es dient dazu, besonders der Seitenansicht des Kopfes einen prägnanten Ausdruck zu verleihen. Eingedrückte Nasen sind, wie ich schon im ersten Teil bemerkte, nicht glücklich für die Bühne. Hier, wo

auf große Entfernungen ein Gesicht noch Eindruck machen soll, wird die gröbere und deutlicher hervortretende Profilierung des Kopfes immer am glücklichsten wirken.

Eine zu kleine, wenig vorspringende Nase, wie ein zu winziges Kinn vermögen wir nur durch richtig präparierten und geschickt aufgetragenen Klebstoff entsprechend zu verstärken. Man bereitet diese schmiegsame und gut haftende Materie am besten aus alter, auf den gebrauchten Perrückenstirnen zurückgebliebener Fettschminke, die dort wiederholt mit Reismehl versetzt und durchgetrocknet worden ist.

Dieser sorgfältig abgeschabten, und von etwa hineingeschlüpften Haar- und Wolleteilen sauber gereinigten Masse setzt man die gleich große Quantität von Heftpflaster (diacolum) zu, und knetet beide Stoffe fest ineinander. Das so gewonnene Klebewachse erwärmt man vor dem Gebrauch zwischen den Fingern, bis es weich ist, und modelliert dann auf dem Rücken der trocken abgeriebenen Nase das gewünschte Profil.

Um den Uebergang von dem frisch aufgesetzten Teil zu den Seitenrändern der Nase dem Beschauer möglichst unauffällig zu machen, verstreiche man das Klebewachse mit einem erwärmten kleinen, metallenen Spatel, wie ihn die Apotheker zum Herausstechen der Salbe benützen, und glatte die Verbindungsstellen durch ein wenig Vaseline. Dann lege man etwas helles Rot auf die falsche Nase, und trage nun erst den Gesichtsteint auf.

Unterläßt man das Unterlegen von Rot, so wird, ähnlich, wie bei der Perrückenstirn nach kurzer Zeit die falsche Nase fehler erscheinen, als das übrige Gesicht, weil das während des Spieles zum Kopf

dringende Blut wohl bei Wangen und Hals durch die leicht aufgetragene Schminke, nicht aber durch die dicke Wachsmasse hindurchscheinen kann.

In ähnlicher Weise behandle man auch das Formen eines falschen Kinns. Nur vermeide man es, hier eine zu große Menge von Klebstoff zu verwenden, und mit der Modellierung bis an die Unterlippe hinaufzugehen, weil die unausgesetzte Bewegung der Mundwinkel beim Sprechen das aufgetragene Wachs löslöst. In bescheidener Form aufgetragen und sorgfältig ausgeglichen, wird eine charakteristische Nase die Maske des Schauspielers stets wirksam unterstützen.

**884. Das Reismehl.** Zur Deckung des Glanzes, den die Fettschminke auf dem Gesicht erzeugt, bediene man sich nicht des feinen französischen Puders, sondern des gewöhnlichen Reismehles.

Der wohlriechende Puder ist mit weißer, roter oder gelblicher Farbe versetzt, verändert dadurch den gewählten Ton der Schminke, und macht das Gesicht fleckig. Das Reismehl dagegen enthält keinerlei Farbstoff, es saugt nur das Fett der Schminke auf, ohne dabei die Schattierungen der Maske zu beeinträchtigen.

Man kann das Reismehl mit einer flaumigen Quaste auf das Gesicht stäuben, und sobald es die Fettteile absorbiert hat, mit einem langhärigen, weichen und breiten Pinsel leicht abfegen.

## V.

### Gesundheitslehre.

**885. Hygiene und Diätetik.** Der wahre Künstler soll für seine Kunst leben, vom Anbeginn seiner Laufbahn bis ans Ende. Es sei

ihm das inhaltsschwere Wort Goethes ein heiliges Vermächtnis:

„Schwerer Dienste tägliche  
Bewahrung,  
Sonst bedarf es keiner  
Offenbarung!“

Diese wenigen Zeilen umfassen alle Regeln, die ich einem jungen Darsteller für die Diätetik der Seele und des Körpers mit auf den Weg geben kann. Der Schauspieler muß mit Gesicht und Gestalt, mit Stimme, Sprechwerkzeugen und Gedächtnis für seine künstlerischen Aufgaben eintreten; es wird deshalb für ihn zur notwendigen Pflicht, diese unentbehrlichen Requisiten seines Berufes tagtäglich zu pflegen, um sie bis ans Ende seiner Laufbahn elastisch und brauchbar zu erhalten.

Ein Gesicht, das durch irgend welchen Unglücksfall derartig beschädigt wird, daß weder Schminke noch Perrücke es wieder normal erscheinen lassen können, ein Arm- oder Beinbruch, der dem Darsteller die freie Bewegung hemmt, ein etwa verlorenes Auge u. s. w., beenden seine Carriere ebenso schnell, wie der Verlust der Stimme und des Gedächtnisses.

Der ernsthaft strebende, junge Künstler wird demnach beständig darauf bedacht sein, dieses kostbare, schwer ersetzbare Handwerkszeug sich unverletzt zu erhalten.

Die Gesichtshaut wird durch das jahrelange Hineinreiben von Farbstoffen angegriffen, wenn der Schauspieler nicht nach Beendigung der Rolle alle Schminke und das eingefogene Reismehl mit Vaseline, Coldcream oder Kakaobutter wieder auflöst und mit einem weichen Handtuche sorgfältig abwischt.

Ist das geschehen, so vermeide er ein Waschen des Gesichtes mit kaltem oder warmem Wasser; er

gebe der Haut bis zum anderen Morgen Ruhe, und reinige sie dann erst von den immer noch aus den Poren hervordringenden letzten Schminkepartikeln mit Schwefeltheerseife und einem weichen Schwamm; das gut abgetrocknete Gesicht erhält schließlich durch leichtes Einreiben mit Coldcream (aus Wallrath und Rosenwasser bereitet) seine Geschmeidigkeit wieder.

Wer Gummi zum Ankleben des Bartes oder der Augenbrauen verwendet hat, entfernt ihn am leichtesten durch ein in Wasser getauchtes Tuch. Mastix weicht durch Vaseline oder Kakaobutter erst allmählich; wer für diesen etwas lange dauernden Auflösungsprozeß keine Geduld hat, der wende Spiritus oder das sofort wirkende Benzin an; doch ist letzteres nur in den dringendsten Fällen zu gebrauchen, denn es hinterläßt einen brennenden Schmerz, ruft an wunden Stellen Entzündung hervor und ist in hohem Grade feuergefährlich.

Es muß das unablässige Bemühen des Darstellers sein, auch in reiferen Jahren seine Gestalt schlank und elastisch zu erhalten.

Starker Ansaß von Fett lähmt die Geschmeidigkeit des Körpers, beengt die Herzthätigkeit, und nimmt dem Schauspieler die Wandlungsfähigkeit der Figur.

Eine hagere Gestalt kann man durch Wattieren behäbig machen, einem dicken Körper aber giebt keine Schminke und Toilettekunst die jugendliche Grazie und Eleganz wieder.

Wer Anlage zur Korpulenz hat, muß in seiner Diät enthaltsam und konsequent sein, er darf nicht durch Unmäßigkeit beim Essen und Trinken, und Sorglosigkeit bei der Auswahl der Nahrungsmittel während eines halben Jahres Fettmassen in seinem Körper anhäufen, und dann ver-

suchen, mit einer Marienbader- oder Banting-Kur in wenigen Wochen die angeborene Schlankheit wieder zu erreichen. Solche gewaltsame Experimente sind besonders in späteren Jahren bedenklich.

Der Darsteller, der unausgeseht mit seinem Körper für seine Kunst eintreten muß, hat auch die Pflicht, unausgeseht auf seinen Körper zu achten; er meide solche Speisen und Getränke, die viel Fett erzeugen; er suche seinen Körper durch Zimmerymnastik, durch Luft- und Wasserbäder und durch zeitweilige Massage geschmeidig und normal zu erhalten.

Dazu gehört allerdings Energie und Selbstbeherrschung; aber das Bewußtsein steter Pflichterfüllung im Dienste der Kunst ist ein so erhebendes, daß es den vorübergehenden Genuß überflüssiger materieller Dinge voll aufwiegt.

Das Wort, das Schiller dem Fürsten Friedland in den Mund gelegt hat: . . . „Dies Geschlecht kann sich nicht anders freuen, als bei Tische!“

bleibe gerade dem beliebten Schauspieler, der viel zu Gast gebeten wird, und dem so häufig verführerische Tafelfreuden winken, ein täglicher Mahnruf.

Die Pflege der Sprechwerkzeuge ist eine Hauptbedingung für die erfolgreiche Thätigkeit des Sängers und Schauspielers.

Stimmbänder, Rachenhöhle, Zunge und Zähne müssen in gesundem Zustande erhalten werden, soll die Laufbahn des Bühnenkünstlers nicht gefährdet sein.

Ermüdungen der Stimmbänder durch Ueberanstrengung heilt man am besten mit Schweigen und einem Aufenthalt in gleichmäßiger, nicht allzu warmer Temperatur.

Medikamente bringen nur ver-

mittelsst Einblasungen an den Sitz dieser feinen Instrumente; empfehlenswerter ist es, in solchen Erkrankungsfällen die dem Körper von Natur aus innewohnende selbstständige Heilkraft nur durch Ruhe und Geduld zu unterstützen, und zuvörderst keinerlei Medicinen in Anwendung zu bringen. Entzündungen der Rachenhöhle, dieses wichtigen Resonanzbodens der Stimme, verhindert man zunächst durch Vermeidung von übermäßig heißen oder kalten Speisen und Getränken.

Schauspieler und Sänger sollten alle Nahrungs- und Genußmittel nur in mittlerer Temperatur zu sich nehmen. Dicht aufeinander folgende Gegensätze im Wärmegrade der Getränke (wie der so vielfach beliebte Genuß von Eiswasser zu heißem Kaffee), sind in jedem Falle zu unterlassen.

Hat man sich durch Erkältung eine Rote und Anschwellung der Schleimhäute, des Zäpfchens oder der Mandeln zugezogen, so spüle man den Mund mit einer lauwarmen Lösung von Natrum bicarbonicum aus.

Bei stärkerer Entzündung wird das wiederholte Bepinseln der Rachenhöhle mit einer Mischung von Glycerin und Tannin von guter Wirkung sein. Schweigen und mäßige Wärme, sowie die Enthaltung vom Rauchen und von allen alkoholartigen Getränken werden auch hier am schnellsten zur Genesung führen.

Gute Zähne sind ein unschätzbare Kapital des darstellenden Künstlers; ihrer Pflege und Erhaltung kann nicht genug Sorgfalt zugewendet werden.

Man reinige nach jeder Mahlzeit die Zähne mit einer halbstarken Bürste, die in nicht zu kaltes, mit einigen Tropfen Myrrhentinktur

oder Eddol versehtes Wasser getaucht ist, und zwar in der Art, daß man die einzelnen Zähne von unten nach oben, nicht von links nach rechts bürstet. Dabei ist es dringend geboten, wenigstens zweimal im Jahre durch einen Arzt den sich ansetzenden Zahnstein entfernen zu lassen, der sonst der unteren Zahnreihe gefährlich werden kann.

Einwöchentlich zweimaliges Ueberwischen des Zahnfleisches mit gutem Kornbranntwein kräftigt und befestigt dasselbe.

Verluste der oberen Zähne werden heutzutage so kunstgerecht ersetzt, daß der Darsteller in seiner Berufsthätigkeit dadurch nicht gehindert ist.

Bei Lücken in der unteren Zahnreihe dagegen vermag auch der geschickteste Techniker nur selten für einen so vollgültigen Ersatz zu sorgen, daß dem Darsteller fortan die tadellose Hervorbringung der Konsonanten „f, s“ und „z“ verbürgt werden könnte. Hier ist also die größte Vorsicht und Sorgsamkeit geboten.

Wer gezwungen ist, ein künstliches Gebiß zu tragen, scheue nicht die Kosten, sich dasselbe in allererster Qualität anfertigen zu lassen. Die billigen Piecen sind für Sänger und Schauspieler nicht zu empfehlen.

Ein solches Gebiß kann durch zufälliges, bei scharfer Artikulation oft unvermeidliches Zusammenschlagen des Ober- und Unterkiefers leicht zerspringen und ich habe es erlebt, daß Darsteller mitten in der Scene durch einen derartigen Unfall in arge Verlegenheit gerieten.

Die unentbehrlichste Eigenschaft endlich, die ein Schauspieler besitzen muß, um in seiner Kunst dauernde und sichere Erfolge zu erzielen, ist ein gutes Gedächtnis.

Nicht jedermann ist damit von Natur begabt, wohl aber vermag

ein Darsteller, der langsam und schwer lernt, durch Fleiß und konsequente Übung sein Gedächtnis derartig zu stärken und zu erweitern, daß er die umfangreichsten Rollen in Bezug auf den Text vollständig beherrschen kann.

Der Anfänger gewöhne sich vor allen Dingen daran, niemals die Hilfe des Souffleurs in Anspruch zu nehmen; er lerne mechanisch Satz für Satz seiner Rolle, und gehe nicht eher an die künstlerische Ausarbeitung der einzelnen Scenen, bis er völlig Herr der Worte ist.

Der ernsthaft strebende Schauspieler mache es sich zur Aufgabe, an jedem Tage wenigstens zwanzig Druckzeilen eines beliebigen Textes fehlerfrei auswendig zu lernen, und er wird in wenigen Jahren über ein staunenswerthes Gedächtnis verfügen.

Bei der Erwerbung aller technischen Künste entscheidet in letzter Linie nicht bloß die angeborene Geschicklichkeit, es muß notwendig auch der unermüdlche Fleiß hinzukommen. Zäh Konsequenz und eiserner Wille führen dann unbedingt und sicher zum Ziele.

Und ein Schauspieler, der sein Gedächtnis nicht so weit geschult hat, daß er imstande ist, selbst die größte Rolle mit allen Stichworten ohne Stocken fließend herzusagen, soll der Bühne lieber den Rücken kehren. Die tadellose Beherrschung des Stoffes ist die Grundbedingung jeder theatralischen Leistung.

Ein Darsteller, der seinen Beruf voll erfaßt hat, muß vor allen Dingen einen tiefen Respekt vor dem Dichtervort bekunden.

Wer die Diktion eines Lessing, Goethe, Schiller oder Grillparzer durch schlechtes Lernen verstümmelt, verdient nicht den Namen eines Künstlers.

Die Tageseinteilung eines

Schauspielers ist allein schon entscheidend für den Ernst, mit dem er seine Aufgabe ergreift; und einzig in der Art und Weise, wie der Bühnenkünstler sein Leben führt, liegt für ihn die Gewähr dauernder Erfolge.

Der junge Schauspieler stehe früh auf. Er wasche mit kaltem Wasser bei einer Zimmertemperatur von 14—15 Grad den ganzen Körper, und mache dann im wohlgelüfteten Zimmer, — im Sommer bei offenen Fenstern, mit Schuhen und Strümpfen versehen, im übrigen aber unbekleidet, — 20—30 Minuten lang gymnastische Uebungen; er bediene sich dabei des überaus praktischen Meylerschen Turnapparates, der ganz geringen Platz einnimmt, und bequem auf jeder Reise mitgeführt werden kann.

Nach dem Frühstück beginne der Darsteller nun mit den oben schon vorgeschriebenen Stimmübungen, die ungefähr eine halbe Stunde in Anspruch nehmen sollen.

Dann lasse er das Organ ausruhen und erlerne leise einige Sätze seiner Rolle wortgetreu.

Nach einer weiteren halben Stunde memoriere er das Gelernte auswendig mit lauter Stimme.

Um 10 Uhr vormittags beginnen in der Regel die Proben. Bleibt dem Darsteller nach Beendigung derselben noch Zeit bis zum Mittagessen, so verwende er sie zu einem Spaziergange.

Probefreie Vormittagsstunden fülle er mit der Lektüre eines guten Buches aus.

Wer am Abend eine größere Rolle zu spielen hat, die stimmliche Anstrengung erfordert, der begnüge sich mit einer bescheidenen Mahlzeit. Ein überfüllter Magen erschwert das tiefe und anhaltende Atmen. Auch vermeide der Darsteller, an allen Spieltagen vor dem

Ende der Vorstellung geistige Getränke zu sich zu nehmen, oder zu rauchen. Alkoholgenuss regt auf und verwirrt das Gedächtnis, Nikotin und Tabakrauch aber röthen die Schleimhäute und beeinflussen den Klang der Stimme.

„Tags Arbeit, abends Gäste“, sei auch das Zauberwort des darstellenden Künstlers; nach der Vorstellung wird jedem Schauspieler ein reichlicher Abendtrunk und eine gute Cigarre die pflichtgemäße Enthaltensamkeit, die er den Tag über gehabt hat, freundlich lohnen.

Der häufige Besuch des Wirtshauses gereicht keinem Bühnenkünstler zum Vorteil. Bei dem jetzt allorts gebräuchlichen, späten Beginn der Vorstellungen kommt der Schauspieler vor 10 Uhr nachts niemals aus dem Theater. Da soll er nicht noch einmal Toilette machen müssen, um in Gesellschaft erscheinen zu können; da soll er bequem in seiner Wohnung sitzen, und nach dem Abendessen das Bett nicht allzu weit haben.

Der Bühnenkünstler braucht eine behagliche Häuslichkeit und liebevolle, aufmerksame Bedienung, will er die Anstrengungen seiner Thätigkeit auf die Dauer ertragen.

Ein ermüdetes Organ aber noch stundenlang der schlechten Wirtshausatmosphäre ausgesetzt, zeigt von wenig Nachdenken.

Es ist etwas ganz anderes, ob ich in meinem eigenen, vorher gut ausgelüfteten Zimmer nach Tisch eine Cigarre rauche, oder nach einer großen Rolle meine Lungen und Stimmbänder von dem Qualm eines ganzen Tabakkollegiums belästigen lasse.

Und in der Regel ist es doch wiederum die Gesellschaft von Kollegen, die das Bühnenmitglied nach der Vorstellung aufsucht.

Auch in dieser Hinsicht gereicht

der Besuch des Wirtshauses der Lebensenteilung des Schauspielers nicht zum Vorteil. Er befindet sich auf der Probe den ganzen Vormittag schon unter seinen Kunstgenossen. Um 6 Uhr betritt er die Garderobe und verweilt wiederum oft vier Stunden unter ihnen, also nahezu die Hälfte des Tages. Da dürfte es am Platze sein, daß er die übrige Zeit einem anderen Interessentenkreise widme, denn unter Theaterleuten wird doch immer nur vom Berufe gesprochen.

In freien Vormittagsstunden der Besuch von Maler- und Bildhauerateliers, an den Abenden, wo der Darsteller unbeschäftigt ist, geselliger Verkehr in kunstfreundlichen Familien, das Genießen wissenschaftlicher Vorträge und interessanter Konzerte, das alles wird seinem Bildungsgange mehr Nutzen gewähren, als die Bier- und Weinstube.

Der Schauspieler soll sich nicht alltäglich machen. Ein gewisser Nimbus echter, wehevoller Künstlerchaft, die unnahbar ist für das Triviale und Gemeine, soll ihn auch im profanen Leben auszeichnen. Diesen Nimbus erwirbt er sich im Wirtshause nicht.

Der Schauspieler versäume niemals, — nachdem er Mittagsruhe gehalten hat — selbst bei ungünstigen Witterungsverhältnissen, vorsichtig bekleidet, ein bis zwei Stunden spazieren zu gehen.

Hat er am Abend zu spielen, so mache er diesen Spaziergang schweigend, also am besten ohne Begleitung.

Große Anstrengungen des Organs erfordern auch ein entsprechendes Ausruhen desselben, und nichts konserviert den Metallklang der Stimme mehr, als wenn man vor einer bedeutenden Rolle und am Tage nachher einige Stunden völlig schweigt.

Ich habe mir in 40jähriger, ge-

wiß nicht lauer Bühnenthätigkeit den Umfang und Klang meines Organes einzig dadurch erhalten, daß ich es mir zur Regel machte, an Spieltagen vom Schluß des Mittagmahles bis zum Betreten der Bühne kein lautes Wort zu sprechen, sondern meine Gedanken für die bevorstehende Rolle schweigend zu sammeln. Und wie viele herrliche Stimmen junger Sangerinnen habe ich während meiner langen Künstlerlaufbahn vor der Zeit zu Grunde gehen sehen, einzig dadurch, weil die von Natur so reich Begabten es nicht über sich gewinnen konnten, die Nachmittage vor ihrem Auftreten in stiller Beschaulichkeit zu verbringen, sondern weil sie beim beliebten Klatsch der Kaffeegesellschaft durch Lachen und anhaltendes Sprechen das Organ so stark ermüdeten, daß es am Abend einer ruhigen Durchführung der Partie nicht mehr gewachsen war, und auf das äußerste zum Dienst forciert werden mußte, — ein gewaltsamer Mißbrauch, der durch jahrelange Wiederholung endlich den Verlust der Stimme zur Folge hatte.

Alle die vorgenannten Disziplinen haben nur den einen Endzweck: den strebsamen Darsteller zu einem wahrhaftigen, echten Künstler heranzubilden.

Das gesamte Leben des Tages sei für ihn nur eine geregelte Vorbereitung, um seiner Kunst, die ihm heilig sein soll, am Abend mit voller Kraft und ganzer Hingebung dienen zu können.

Der Tag gehöre der Körperpflege, dem Studium, dem Erwerben technischer Vorteile.

Der Abend bringe dem Zuhörer das Resultat, aber ohne daß er im geringsten an die Mühe der Arbeit, an die Werkstätte des Schauspielers gemahnt werde.

Während der Vorstellung achte der Darsteller auf nichts von allem, was er am Morgen mühsam geübt; da vergesse er jeden Regelzwang und gebe sich völlig seiner Empfindung hin.

„Opf're den Tag dem Studium  
des Wortes,

Opf're am Abend der Stim-  
mung das Wort!“

so schrieb ich einst einem Schüler  
in das Album.

Und was ist der Lohn für unser  
Schaffen?

Der echte Künstler diene seinem  
Berufe nicht nur des Erwerbes  
halber.

Wohl sagt Lessing von der Kunst:  
sie gehe nach Brot, aber der wahre  
Jünger wird sie deswegen nicht  
zum handwerksmäßigen Geschäft

herabwürdigen. Der höchste Lohn  
des wahren Künstlers liegt in dem  
beglückenden Bewußtsein, die Herzen  
der Zuschauer geläutert, erhoben  
und begeistert zu haben.

Mit diesem Gefühle kann auch ein  
nicht mit Glücksgütern gesegneter  
Künstler zum reichen Manne werden,  
— denn er ist der Lebende.

Die würdig und zielbewußt ge-  
leitete Schaubühne ist für die  
Herzensbildung — für die sittliche  
Erziehung des Volkes ein ebenso  
bedeutsamer Ort, wie die Kanzel  
in der Kirche. Aber der darstellende  
Künstler wird nur dann ein wahrer  
Priester seiner Kunst sein, wenn er  
das schöne Wort Franz Liszts zur  
Wahrheit macht:

„Der Priester soll für den  
Altar, nicht von dem Altare  
leben.“

## Verzeichnis der deutschen Theaterschulen.

(Ohne Gewähr der Redaktion nach dem „Neuen Theater-Almanach“, herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger, Jahrgang 1901. — D. U. bedeutet: Dramatischer Unterricht.)

Altenburg, S.-A., A. Stender-Stefani, Kammerjänger. D. U.  
 Annaberg i. Erzgeb. Else Bauer. D. U.  
 Berlin. Franziska Stieber-Barn, SW., Waterloo-Ufer 17. D. U.  
 Institut für Kunstgesang und Schauspielkunst, Direktion J. Bachmann, Hofopernjänger und Oberregisseur, SW., Norkstr. 17. D. U.  
 Richard Kahle, kgl. pr. Hofschauspieler, Grunewaldkolonie. D. U.  
 R. Müller-Hausen, W., Kleiststraße 40. D. U.  
 Heinrich Oberländer, kgl. pr. Hofschauspieler, SW., Norkstr. 84. D. U.  
 Alma Rindleben-Nachtigal, SW., Norkstr. 9. Theaterschule.  
 Adolph Bölm, Regisseur, SW., Gneisenaustr. 104. D. U.  
 Adele Wienrich, Hofschauspielerin, W., Kurfürstenstr. 70. D. U.  
 Rosa Braunschweigs Akademie für Schauspielkunst, W., Linkestraße 17.  
 Prof. Eduard Fessler, Kammerjänger, und Frau Käthe Fessler, W., Eisenacherstr. 60. D. U.  
 Seraphine Detschy, W., Bülowstraße 101. Organ-Ausbildungsschule.  
 Marie Seebach-Schule des kgl. Schauspielhauses. Unentgeltlicher Unterricht in den Anfangsgründen der Schauspielkunst.  
 Robert Guthery sen., Alexandrinenstr. 14. D. U.

Carl Pander, NW., Luisenstraße 24. D. U.  
 Dr. Ad. Schwarz, dramat. Lehrer a. D. an der kgl. Hochschule, Schöneberg, Bahnstr. 10.  
 Georg Link, kgl. Schauspieler, SW., Tempelherrenstraße 12. D. U.  
 Cassel. L. v. Bodenhäusen-Sattory. D. U. und Redekunstschule.  
 Dresden. kgl. Konservatorium für Musik und Theater.  
 Theater- und Redekunstschule von Senff-Georgi, kgl. Hofschauspieler, nebst Regisseur-Akademie.  
 Th. Lobe, Hofschauspieler a. D., Niederlöbnitz. D. U.  
 Graz. Anna Mayr-Peyrimöskö, Theaterschule.  
 Halle a. S. Halleische Theater- und Redekunstschule, Direktor Rud. Lorenz.  
 Hannover. Adalb. Steffter, Regisseur, Direktor des Fürstlich. Theaters in Putbus. D. U.  
 Leipzig. Leipziger Theaterschule, Direktor A. Werner.  
 Frau Dr. Leontine Benedix. D. U.  
 Wien. Konservatorium für Musik und darstellende Kunst, Direktor Josef Hellmesberger.  
 Theater-Vorbereitungsschule von Hofschauspieler Arnau, Wippingerstr. 21.  
 Wiesbaden. Franz Deutschingers Theater-Vorbereitungsschule.  
 Würzburg. Frau Dr. Marie Stolte, Theater-Akademie.





































































































































































































Aufführungen von Björnsens „Ueber die Kraft“, von dem der erste Teil durch die Eigenart und Tiefe des religiösen Problems fesselte und der zweite mit der Schilderung der modernen Arbeiterbewegung zu einem Bühnenerfolg allerersten Ranges wurde.

**1131. Mamroth, Dr. F.**, siedelte von der Wiener „Presse“, der er als Redakteur und Mitarbeiter eine Reihe von Jahren angehörte, nach Frankfurt a. M. über, wo er die Feuilletonredaktion der „Frankfurter Zeitung“ übernahm. Seine scharfe Feder, die Schwächen und Unklarheiten der dramatischen Produktion rücksichtslos aufzudecken liebt und dem Erfolg keineswegs recht giebt, hat ihn zu einem ebenso angesehenen wie gefürchteten Kritiker gemacht. Seine Urteile haben sich auch gegen die Theater in Berlin und die Richtung, die dort bevorzugt wird, oft mit Entschiedenheit ausgesprochen.

**1132. \*Mauthner, Fritz**, geboren am 22. November 1849 zu Horitz bei Königsgrätz, siedelte, nachdem er in Prag das Gymnasium und die Universität besucht hatte, im Jahre 1876 nach Berlin über, wo er im „Berliner Tageblatt“ und im „Berliner Montagblatt“ eine rege journalistische und kritische Thätigkeit entwickelte. Er zeigte sich bald als einer der kenntnisreichsten Beobachter und Schilderer des Bühnenlebens, das ihm in den künstlerischen Bewegungen der Hauptstadt entgegentrat. Eine Fülle von Kritiken und Studien hat er im „Berliner Tageblatt“ niedergelegt, wobei er sich der naturalistischen Bewegung, wie sie durch die „Freie Bühne“ hervorgerufen wurde, mit Entschiedenheit angeschlossen. Der satirische Zug seiner Schrift „Nach berühmten Mustern“, durch die er sich zuerst allgemein bekannt machte, giebt auch manchen seiner dramaturgischen Besprechungen einen interessanten Beigeschmack. Neben dem Novellisten und Romanbichter hat auch der Theaterkritiker Mauthner ein großes Publikum gefunden, das von seiner Kunst, die Eindrücke der Bühne auf sich wirken zu lassen und sie zu prägnanten Urteilen zu verarbeiten, sich vielseitig angeregt fühlt.

**1133. Menfi, Baron**, Feuilletonist und Kritiker der „Allgemeinen Zeitung“ in München, wo seine sachkundigen und unparteiischen Urteile von Bühnenleistungen nach Verdienst geschätzt werden.

**1134. \*Berfall, Karl Freiherr v.**, ist am 24. März 1861 in Landsberg am Lech geboren und lebt seit 1886 in Köln als Feuilletonredakteur der „Kölnischen Zeitung“. Seine trefflichen Essays und Kritiken beschäftigen sich auch regelmäßig mit dem Theater, dessen neue Erscheinungen er mit dem sichern Kunstgefühl des selbständig schaffenden Dichters und aus großer Erfahrung und Sachkenntnis bespricht, ohne

sich in seinem Urteil von den Stimmungen der Mode beeinflussen zu lassen.

**1135. Räder, Alwin**, Sohn des Dresdener Possenschriftstellers R., überaus fleißiger Sammler bühnengeschichtlichen Materials und Verfasser einer wertvollen Schrift über das Krollsche Etablissement, die er bei dessen fünfzigjährigem Jubiläum herausgab, ist an der Berliner „Staatsbürgerzeitung“ als Theaterkritiker thätig und hat sich durch seine große Erfahrung und Kenntnis auch in technischen Dingen, sowie durch sein historisches Wissen, seine Unparteilichkeit und Feinheit der Darstellung bekannt gemacht.

**1136. Schük, Friedrich**, geistvoller Feuilletonist der „Neuen Freien Presse“, bei der er auch an der Theaterkritik Anteil nimmt und mit der Gründlichkeit seiner Besprechungen verdiente Beachtung gefunden hat.

**1137. \*Speidel, Ludwig**, ist am 11. April 1830 in Ulm geboren und ging von der Musik, der er sich ursprünglich widmen wollte, zur Journalistik über. In Wien, wohin er 1855 übersiedelte, entwickelte er alsbald als Kritiker und Korrespondent für auswärtige Zeitungen eine Thätigkeit, die in ihm eine litterarische Persönlichkeit von ungewöhnlicher Schärfe und Eigenart erkennen ließ. Sein Einfluß steigerte sich zu tonangebender Bedeutung, als er im Jahre 1872 in die Redaktion der „Neuen Freien Presse“ in Wien eintrat, die Leitung des Feuilletons übernahm und dabei die Leistungen des Wiener Burgtheaters besprach. Seine Kritiken zeigten ein seltenes Feingefühl sowohl für dichterische Arbeiten in den verschiedenen Auszweigungen wie für die schauspielerischen Leistungen, die er meisterhaft zu analysieren verstand. Speidel beherrscht alle Tonarten der kritischen Darstellung von warmer Eingabe an wahrhaft bedeutende Leistungen bis zur äußersten Schärfe des Witzes, der Falsches und Unwahres zu zerstören sucht. Sein Stil ist von musterhafter Klarheit und geistig belebt durch vielseitige Anschauung, so daß er bei der jüngeren Generation der Kritiker geradezu Schule gemacht hat.

**1138. Wittmann, Hugo**, meisterhafter Feuilletonist und Kritiker der „Neuen Freien Presse“ in Wien, für die er als einer der fleißigsten und beliebtesten Mitarbeiter seit vielen Jahren thätig ist. Seine Artikel zeichnen sich durch geistreichen Fluß und ungewöhnliche Kunst der Darstellung aus, während sie andrerseits aus den gründlichsten Studien hervorgegangen sind. Wittmann hat die Schule des Pariser Journalismus mit bestem Erfolge durchgemacht und mit der Beweglichkeit seiner Phantasie und seiner reichen Erfahrung auf allen Gebieten der Litteratur und Kunst die feuilletonistische Darstellung zur Meisterschaft ausgebildet.

1139. \* Wallsee, H. F., durch Schärfe des Urteils und Feinheit der Beobachtung ausgezeichnete Kritiker für Theater und bildende Kunst in Hamburg, wo er der Redaktion der „Hamburger Nachrichten“ angehört.

1140. \* Babel, Eugen, am 23. Dezember 1861 in Königsberg i. Pr. geboren, wo er die Universität besuchte, um Philosophie und neuere Sprachen zu studieren. 1876 siedelte er nach Berlin über, wo er zuerst Mitarbeiter, dann Redakteur der „Nationalzeitung“ wurde, sich anfänglich neben Karl Frenzel an der Theaterkritik beteiligte und sie dann in ihrem Hauptteil selbständig übernahm. Von seinen

Arbeiten, die sich mit den Berliner Theatern beschäftigen, hat er die nach seinem Gefühl reifsten in einem zweibändigen Werk gesammelt, das unter dem Titel „Zur modernen Dramaturgie. Studien und Kritiken“ 1899—1900 in Oldenburg und Leipzig erschien. Der erste Band behandelt die neuesten Erscheinungen der dramatischen Litteratur in Deutschland und enthält eine Anzahl Künstlerporträts, während der zweite sich mit der Bühne des Auslands beschäftigt und namentlich den Franzosen und Italienern, diesen auch in der Entwicklung des schauspielerischen Virtuositums, eingehende Schilderungen widmet.

# Wie entsteht ein Drama?

Vom Schreibtisch bis zum Rampenlicht.

Von

Paul Lindau.

1141. Der Gang zur dramatischen Dichtung. Jedem deutschen Normalmenschen wohnt der dichterische Drang in höherem oder geringerem Grade inne. Und da der Wunsch zu dichten mit der poetischen Begabung recht oft verwechselt wird, hat Uhland mit seiner gutherzigen Aufforderung, „zu singen, wem Gesang gegeben“, viel Unheil angerichtet.

Mit der Lyrik fängt's beinahe immer an; an das Epos wagen sich doch nur die Beherzteren und Hartnäckigeren. Aber daß die Sonne leuchtet, daß es im Frühling treibt und grünt und blüht, daß erwiderte Liebe beseligt und verschmähte unglücklich macht, das fühlen und wissen alle. Und das läßt sich immer wieder in schönen Worten sagen, so oft es auch schon gesagt ist.

Nächst der Lyrik lockt das Drama am stärksten zu dichterischen Versuchen. Aber, wie es in dem schönen Verse heißt:

„Zunächst ist man bloß Lyriker,  
Das Drama ist viel schwieriger.“

Die Verführung zur dramatischen Dichtung ist leicht verständlich. Die Darbietung des dichterischen Werkes auf der Bühne ist am sinnfälligsten.

Vor allem anderen entfacht das Theater die Begeisterung der Jugend. Nirgends gewinnt das Werk des schaffenden Dichters eine solche Wärme, eine solche Echtheit und Fülle des Lebens. Der Bühnendichter schafft in Wahrheit eine Welt: die Welt auf den Brettern, und keinem andern ist so wie ihm das Hochgefühl des Schöpfers beschieden.

Die Bühne wirkt auf alle, sie zieht alle an, sie übt auf den dichterischen Trieb den mächtigsten Anreiz.

Daher die unheimlich und unwahrscheinlich starke Produktion. Vom hoffnungsvollen Sekundaner bis zur pensionierten Excellenz, vom tüchtigen Handwerker bis zum grundgelehrten Forscher — der Jüngling wie der Greis am Stabe, — alle pflegen in ihren Mußestunden geheimen oder offenkundig vertrauten Umgang mit der tragischen Muse, dessen Früchte oft komisch sind, oder buhlen tragisch mit der komischen.

Die Frage, wieviel Dramen in dem gesegneten Deutschland entstehen, kann auch nicht annähernd verlässlich beantwortet werden. „Weißt du, wieviel Sterne stehen an dem blauen Himmelszelt?“ Nach einer schon vor langen Jahren ge-

machten Aufstellung, die nur das in deutscher Sprache Gedruckte in ihre Berechnung gezogen hatte und auch da auf Vollständigkeit keinen Anspruch machte, wurden in den deutschen Landen jährlich etwa 1200 abendfüllende Dramen in den Druckereien hergestellt, so daß also — Tag und Nacht gerechnet — etwa alle acht Stunden eine deutsche Bühnendichtung fertig wurde. Zählt man dazu die übergroße Anzahl der Manuskripte, der nicht gedruckten, deren Quantum sich jeder Statistiker entzieht, so wird das Mißverhältnis zwischen der Ueberproduktion und dem möglichen Konsum noch viel schlimmer.

Welche Summe von gescheiterten Hoffnungen, von verlorener Mühe, von herben Enttäuschungen liegt in dieser grausamen, nüchternen Angabe!

**1142. Die ersten Anregungen.** Allgemein Zutreffendes über die Entstehung eines Dramas läßt sich natürlich nicht sagen. Wenn irgend etwas individuell ist, so ist es die geistige Schöpfung, das Werk des Dichters, des Künstlers. So wird auch das Werden einer dramatischen Dichtung durchaus vom Wesen des Urhebers bestimmt. Vom ersten Anfang an bis zum Schlußstrich. Es ist eine Frage des Temperaments, der Lebensbedingungen, der ursprünglichen Begabung, der erworbenen Bildung, der besonderen Eigenart mit einem Worte. Und außerhalb der Individualität steht noch als wichtiger und völlig unberechenbarer Mitarbeiter am Drama: der Zufall.

Oft senkt er den ersten Keim, bietet er die erste Anregung. Und woher diese erste Anregung eigentlich kommt, ist schwer bestimmbar. Es kann eine eigene Erfahrung sein, etwas Selbsterlebtes, Selbstempfundenes, das die Phantasie

befruchtet, sich gestaltet, nach Ausdruck trachtet. Die Wahrnehmung von irgend etwas Besonderem bei einem anderen, die Beobachtung, sogar eine unbewußte Wahrnehmung. Eine Aeußerung, die nicht einmal bedeutend, ein Blick, der nicht einmal vielsagend, eine Geste, die nicht einmal charakteristisch zu sein braucht, können genügen, um im Dichter das „heilige Feuer“ zu entzünden. Die Anregung kann, wie aus dem Leben, aus dem Buche hervorspringen: aus den Ueberlieferungen der Sage und Geschichte, aus dem ersten besten Zeitungsblatt, das über irgend einen Vorgang berichtet. Aus allem, was man hört und sieht und liest, was unsern Geist beschäftigt, was unsere Seele bewegt. Auch beim Kunstwerke ist der Zeugungsprozeß mit dem Schleier des Geheimnisvollen züchtig verhüllt:

„Woher ich komm’,  
Darfst du nicht fragen.  
Wohin ich geh’,  
Kann ich nicht sagen“.

Beim Drama übt noch eine Besonderheit eine eigentümlich anregende Wirkung aus: die fesselnde Persönlichkeit des darstellenden Künstlers. Das zeigt sich vor allem in Frankreich, wo das Verhältnis zwischen Bühnendichter und Darsteller von je viel intimer gewesen ist als bei uns. Wieviel Stücke sind da nachweislich und eingestandenemmaßen durch hervorragende Schauspieler angeregt, wieviel Rollen den Künstlern „auf den Leib geschrieben“ worden! Man denke nur an all die Stücke mit den ungezogenen, liebenswürdigen, schneidigen Bengeln, die von der Déjazet gegeben wurden, an die wüsten, wildbewegten Boulevarddramen mit Frédéric Lemaître, Fichter, Mélingue, an die Stücke des zweiten Kaiserreichs, in denen der skeptische

Freund, der überlegene Lebemann, der *ami raisonneur*, in gewissem Sinne eine moderne Personifizierung des antiken Chors, dank der großartigen Leistung des Schauspielers Felix als „Desgenais“ zur typischen Figur geworden ist. Die großen Komiker des Palais-Royaltheaters haben eine ganze Schwankliteratur gezüchtet: der krächzende Grassot mit seiner Aztekenhäßlichkeit, Hyacinth mit seinen wundervollen Augen, seiner Cyranonase und seinem unbeschreiblich komischen Blabbern, Lhéritier mit seiner behäbigen Gemütlichkeit des Pariser Epiciers, Lasouche als verblödeter Diener, die dicke Thierry als schmachkend verliebte Alte. In jedem kleinen Meisterwerke des prächtigen Labiche ist die unmittelbare Einwirkung dieser schauspielerischen Individualitäten auf die Gestaltung des Bühnenwerkes ganz unverkennbar. So war es, und so ist es noch heute. Die größten, neueren Schauspielersfolge in Frankreich sind mit der Darstellung der Hauptrollen unlösbar verknüpft. Man braucht die *Rôjane* und die *Judic* und des glücklichsten Dichters *Rostand* Helden: *Coquelin* und *Sarah Bernhardt* nur zu nennen, um sich zu vergegenwärtigen, welche Anregungen der französische Bühnenauteur von der schauspielerischen Individualität seiner Künstler empfangen hat.

**1143. Die weitere Ausgestaltung.** Wie die erste Anregung, so sind auch die weiteren Stadien im Entstehen eines dramatischen Werkes von unendlicher Vielfältigkeit. Da treten im Gestaltungsprozesse vor allem zwei Grundverschiedenheiten hervor.

Dem einen schwebt zunächst das Zuständliche vor: er sieht die Situation, die sich immer schärfer vor seinem geistigen Auge festigt. Zu

dieser Festigung und Stütze tritt dann erst das Menschliche, das Persönliche hinzu. Der andere dagegen sieht zunächst die Menschen, die Charaktere. Er führt sie zusammen und erst aus den Gegensätzen, in die sie zu einander treten, ersteht die Situation, der Konflikt.

Bis dahin wogen die bildenden Elemente im Geiste des Dichters noch in chaotischem Durcheinander, als *rudis indigestaque moles* in Dunkel und Verworrenheit. In allen diesen Vorgängen ist er eigentlich auch nur passiv, oder doch receptiv beteiligt gewesen. Jetzt aber, da der geistige Rohstoff Lichtung und Ordnung, Gestaltung erfordert, wird seine aktive und produktive Teilnahme beansprucht, und jetzt wird sich zeigen, ob er Dilettant oder Künstler ist. Gehört er unter den vielen, die sich berufen fühlen, zu den Ausermählten, so wird er bei der Gestaltung des ihm dargebotenen Stofflichen aus dem Eigenen heraus schöpfen, er wird selbst erfinden und finden. Fühlt er das Bedürfnis, sich an „bewährte Vorbilder“ anzulehnen, nach „berühmten Mustern“ zu arbeiten, ängstlich und knechtisch nachzumachen, anstatt in Unbefangenheit und Freiheit selbst zu schaffen, so kann er freilich noch immer ein ganz geschickter Dilettant sein, ein Künstler ist er nicht. Er entadelt die schöpferische Thätigkeit zur nüchternen, frostigen, papierenen, handwerksmäßigen Mache.

Nicht nur die Art der Anregung, das erste Werden und die spätere Ausgestaltung des dichterischen Materials weisen weit auseinanderliegende Verschiedenheiten auf, die sich aus der Verschiedenheit der Individualitäten ergeben. Dieselben Verschiedenheiten zeigen sich auch in der Entstehung der einzelnen Werke eines und desselben Indi-

viduum. Jede einzelne dichterische Schöpfung hat sozusagen ihre eigene Entstehungsgeschichte. Es ist um das geistige Geschöpf nicht viel anders bestellt als um das leibliche. Und noch früher als das leibliche, löst sich das geistige von seinem Schöpfer los, führt sein eigenes Leben, entwickelt sich eigenmächtig.

So entsteht das eine Drama bisweilen in einer einzigen gesegneten Stunde fertig — wie Pallas springt es geharnischt in Wehr und Waffen aus der Stirne des Erzeugers. Bei einem anderen dagegen ist der Verdeprozeß voll Mühsal und Beschwerden.

Schon glaubt der Dichter die „schwankenden Gestalten“, die vor seines Geistes Augen auftauchen, festzuhalten. Schon greift er danach. Da entgleiten sie ihm unter den Fingern und zerstreuen in nichts. Und nun ist's aus mit der „wehevollen Stimmung“, mit dem süßen Taumeln im Ungefähr. Nun löst den Rausch die Nüchternheit der trockenen Verstandesarbeit ab. Da, wo das Gefühl unbändig sich auslassen will, schiebt sich etwas vor wie eine algebraische Aufgabe, die zunächst gelöst sein muß. Vielleicht nur eine Kleinigkeit, aber diese Kleinigkeit genügt, um ihn völlig aus der Stimmung zu reißen. Dem Dichter ergeht's oft wie dem fähnen Reiter auf feurigem Renner: er sieht das Ziel in erreichbarer Nähe klar vor Augen, die halbsprecherischsten Hindernisse hat er spielend genommen, nur noch eine kleine ebene Strecke — und er ist da! Da scheut das Pferd, es ist nicht weiter zu bringen, nicht durch Sporn und Peitsche; der Weg führt eben doch nicht zum Ziel; er muß umkehren und einen anderen suchen.

**1144. Verschiedenartigkeit der dramatischen Vorarbeit.** Je weiter sich der dichterische Roh-

stoff entwickelt, desto merklicher treten die Verschiedenheiten der schöpferischen Individualitäten hervor. Jeder Dichter macht sich für die Ausarbeitung sein eigenes System, das übrigens gewöhnlich nur für das eine Stück Geltung hat, an dem er gerade arbeitet.

Der eine greift erst zur Feder und kann erst dann schreiben, wenn er im Kopfe mit seinem Plane für und fertig ist. Das Bild, das er auf der Bühne verwirklichen will, muß mit vollster Schärfe und Klarheit vor seinem Geiste stehen. Der Stoff muß sich schon organisch in die verschiedenen Akte gegliedert haben.

Dem anderen genügt es, wenn sich aus dem dunkeln Wirrwarr seiner dichterischen Vorstellungen nur das eine oder andere leuchtend und in scharf umrissener Form abhebt. Mit dem schon Geklärten und Ausgestalteten das noch Vermischte und Verworrene in Zusammenhang und Einklang zu bringen, das Unfertige durch das Fertige zu binden, zu gliedern, zu klären — gerade das ist für ihn das Reizvollste und zugleich auch das Ergiebigste seiner geistigen Arbeit.

Bei einem dritten wird die Phantasie erst durch das mechanische Verfahren des Schreibens befruchtet. Erst wenn er vor seinem Pulte sitzt, Feder und Papier zur Hand hat, erst dann kommen ihm die Eingebungen von oben, oder doch die guten Einfälle. Er läßt sich gewissermaßen von seinen eigenen Einfällen überraschen, und die empfängt er nicht etwa auf einsamen Wanderungen im Walde aus dem Rauschen der Blätter, nicht im Trubel der Gesellschaft, an der er nur mit seinem Körper beteiligt ist, während sein Geist in ungeahnten Bezirken herumvagabundiert („zerstreut“ nennt man das oft, was

gerade das Gegenteil von Zerstreutheit ist, nämlich straffe Konzentration und Sammlung) — sie kommen ihm nur am Pulse, wenn er das erste Blatt vor sich sieht und die Schreibwaffe in der Hand hält. So arbeitete z. B. Hackländer, der von sich erzählte: „Mehr als einmal habe ich, wenn's mit der Erfindung haperte, halb gedankenlos die Worte geschrieben: „In diesem Augenblicke klopfte es leise. . .“ Und dann bin ich immer sehr gespannt, zu erfahren, wer eigentlich geklopft hat und wer hereinkommt?“

Ein vierter macht es wieder ganz anders . . . noch anders ein fünfter, ein sechster u. s. w.

Es giebt eben kein Rezept zur Herstellung eines Dramas. Was die dramaturgischen Kochbücher darüber sagen, mag mehr oder minder geistvoll sein; praktischen Wert hat es kaum. Es sind Bücher wie die Apokrypha, die zwar gut und nützlich zu lesen, aber der heiligen Schrift nicht gleichzustellen sind — der Schrift, die der heilige Geist mit Geheimzeichen in die Seele des Dichters eingezeichnet hat. Ein jeder macht's halt auf seine Weise. Dem fertigen Stücke sieht's doch niemand an, wie es entstanden ist. Es braucht auch niemand zu wissen, nicht einmal der Dichter selbst. Und ob es gelungen oder mißraten ist, hat mit der Herstellungsweise gar nichts zu schaffen.

**1145. Die Taufe der handelnden Personen.** Wenn nun der dramatische Dichter mit seiner Arbeit beginnt, so hat er sich zunächst mit einer Außerlichkeit abzufinden, die zwar geringfügig erscheint, aber gar nicht unwichtig ist. Bis zu diesem Augenblicke sind die Gestalten, die seine Ideen auf der Bühne verwirklichen sollen, eigentlich nur Schemen, die auf das Zauberwort harren, zu

lebenden Wesen zu werden. Um ihnen Leibhaftigkeit zu geben, um sie für seine Zwecke dienstbar zu machen, fühlt er instinktiv das Bedürfnis, von jedem einzelnen eine Art von Civilstand aufzunehmen. Solange er nicht weiß, wie alt sie sind, wie sie aussehen, wie ihr bisheriger Lebensgang gewesen ist, welcher Art ihre verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehungen sind, weiß er nichts Rechtes mit ihnen anzufangen. Zum Civilstand gehört aber vor allem der Name. Und hier ist der Name nicht Schall und Rauch. Die Frage: wie tauf' ich meine Helden?, die Ernst Eckstein einmal in einem hübschen Aufsatze erörtert hat, ist gar nicht leicht zu lösen.

Absolut neutral, farblos und nichts sagend soll der Name nicht sein. Mit dem Klang des Namens verbindet sich doch unwillkürlich eine gewisse Vorstellung des Individuums. Und es ist wohl auch kein Zufall, daß der Name so oft mit seinem Träger sich deckt. Körperliche oder geistige Eigentümlichkeiten, Stamm und Gewerbe haben eben dem Urahn die Bezeichnung gegeben, die zum Familiennamen geworden ist, und diese Eigentümlichkeiten des Ahnen haben sich mehr oder minder erkennbar auf die Enkel vererbt wie die Namen selbst: Langbein und Großkopf, Scharf und Spizer, Müller, Fischer, Kretschmer u. s. w.

Bei Künstlern und Dichtern, die sich mit dem Schönen beschäftigen, sind die wohlklingenden Verbindungen zwischen Vor- und Zunamen etwas ganz Gewöhnliches. Man denke nur an Gotthold Ephraim Lessing, an Wolfgang Goethe, Heinrich Heine, Emanuel Geibel, Gottfried Keller, Paul Heyse, Adolf Wilbrandt, Gerhart Hauptmann, an Johann Sebastian Bach, Wolf-

gang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Johannes Brahms, an Andreas Achenbach, Franz Lenbach, Reinhold Begas. In jedem dieser Namen ist Wohlklang und Rhythmus. Ein misstönender Name ruft ein gewisses Vorurteil gegen seinen Träger hervor, das erst überwunden werden muß. Aus diesem Gefühle heraus sehen sich ja so viele Künstler, namentlich Schauspieler und Sänger, veranlaßt, den häßlichen oder lächerlichen Namen, den ihnen das Geschick gegeben hat, mit einem hübschen und klavollen zu tauschen.

Es ist also richtig, wenn der Dichter seinem Geschöpfe einen Namen giebt, der an das Wesen einigermaßen anklingt. Ein Held darf keinen lächerlichen, ein komischer Kauz keinen heroischen führen. Mit den typischen Komödiennamen des 17. und 18. Jahrhunderts, gewöhnlich griechischen Ursprungs, den Alceſt, Orgon, Philint, Laïs u. ſ. w. ist's nicht mehr gethan. Es geht aber auch nicht, daß man nach der Unſitte zu Anfang und in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Art der Persönlichkeit mit geschmackloser Grobheit durch den Namen bezeichnet, den Junker Adelsstolz, den Jesuiten Schleicher, Lischén Flott, den Schneider Zwirn, den Schuster Knieriem und den Tischler Leim tauft. Das Charakteristische soll eben nur anklingen.

Als ein Beispiel könnte man vielleicht Sudermanns „Glück im Winkel“ anführen. Es kommt wenig darauf an, ob der Dichter bewußt oder unbewußt in seinem Rektor Wiedemann eine Klangverwandtschaft mit Wiedermann gesucht hat, ob es ein Zufall ist oder nicht, wenn sein rechenhafter Junker Rädniß, dessen Frau, die immer zu Bett geschickt wird, Bettina heißt, wenn im Namen des Elementarlehrers Dangel der berufsmäßige Mangel

reimend anklingt. Und auch der für unser deutsches Ohr etwas seltsam lautende Name Orbs wird uns verständlicher, wenn wir an orbis, der Kreis, und an die Stellung des Herrn Orbs als Kreis Schulinspektor denken.

Wenn einmal das Kind einen Namen hat, einen passenden, mit dem sich der tausende Dichter schnell befreundet, dann geht die Arbeit gleich flotter von statten. Ort und Zeit der Handlung ergeben sich ja in den meisten Fällen von selbst. Und eines Tages stehen dann auf dem weißen Blatte die verhängnisvollen Worte: Erster Akt. Erste Scene.

**1146. Die Exposition.** Vor allem fühlt nun der Autor das Bedürfnis, den Zuschauern, auf die er rechnet, die wildfremde Gesellschaft, in die er sie zu führen beabsichtigt, vorzustellen, — nicht bloß dem Namen, auch dem Wesen nach, — sie einzuweihen in die Verhältnisse, innerhalb deren sich die Handlung abspielen soll.

„Exposition“ nennt man das.

Die frühere Dramaturgie stellte die schnelle, klare und bündige Exposition als ein dichterisches Gebot auf. So rasch und vollständig wie möglich sollte der Zuschauer von allem Wissenserforderlichen unterrichtet werden.

Als unübertroffenes Meisterwerk dieser Art darf die schon von Goethe hochgepriesene Exposition des „Tartuff“ gelten. Gleich in der ersten Scene, in wenigen Minuten erfährt der Zuschauer auf die natürlichste und unaufdringlichste Weise alles, worauf es ankommt. Er weiß auf der Stelle, wen er vor sich hat: eine völlig verblendete, bigotte Alte, eine elegante, lebensfrohe, anständige Frau, einen leidenschaftlichen Burſchen, ein schüchtern verliebtes Mädchen, den verständigen, freidenkenden

Schwager, die vorlaute, freche, aber treuergebene Magd. Er erfährt, wie sich in das Heim des leichtgläubigen, geistig beschränkten, wohlbegüterten Hausherrn ein frömmelnder Schurke eingeschlichen hat, der die Frau verführen und die Tochter freien will. Alles ergibt sich mühelos, selbstverständlich. Es ist ein wahres dichterisches Kunstwerk, das so vollkommen kaum einem Zweiten gelungen ist.

Der unbeholfene Autor verrät sich gleich in der Exposition durch plumpe Handgreiflichkeit. Da läßt er gemächlich im Zwiegespräch seine Personen von Dingen sprechen, die sie längst kennen müssen, — bloß damit die Zuschauer sie erfahren. Die Eheleute erzählen sich, wie ihre Ehe zustande gekommen ist, der Sohn berichtet seinen Eltern, daß er seine Jugend beim Onkel verbracht hat und ähnliches. Oder der Dichter macht es sich sogar noch bequemer und läßt den Betreffenden in einem längeren Selbstgespräch alles das sagen, was der Zuschauer wissen muß. Daher wohl die Idiosynkrasie gegen die Monologe, die von den Modernen als künstlerische Verworfenheiten geächtet werden — obwohl es doch recht schade wäre, wenn die Monologe im „Faust“, „Tell“, „Hamlet“ und „Othello“ nicht geschrieben wären.

Man hält heutzutage die Höflichkeit dem Zuschauer gegenüber, ihm mühelos beizubringen, was er zu erfahren ein Recht hat, überhaupt für entbehrlich. Ja, die Skandinavier, die auf unsere jüngste dramatische Dichtung so stark eingewirkt haben, mit Ibsen und Björnson an der Spitze, legen es geradezu darauf an, das Publikum über Wichtigstes möglichst lange im Unklaren zu lassen, das, was die Klassiker der alten Schule so früh wie möglich zu sagen für richtig hielten,

möglichst spät zu sagen. Mit dieser Geheimthuerei erzielen sie allerdings oft eine Erhöhung der Spannung. Es ließe sich aber doch wohl darüber streiten, ob das gerade als ein vornehmes dichterisches Mittel, oder nur als eine „ficelle“ neuer Art, als moderne Maché anzusehen ist.

**1147. Der Aufbau.** Ob nun die Exposition mit sonniger Klarheit ausgedrückt oder in nebelhafter Verschommenheit angedeutet, ob sie früher oder später dargeboten wird, — sie bildet den Untergrund, auf dem sich die Handlung bewegt. Aus den Gegensätzen, in denen die Personen zu einander stehen, erhält die Handlung ihre Kraft, und sie erreicht ihren Höhepunkt da, wo diese Gegensätze am schroffsten aufeinander stoßen, wo der „Konflikt“ scheinbar oder wirklich unveröhnlich und unlösbar ist. Diese Hauptscene — „la scène à faire“, wie sie der französische Kritiker genannt hat — befindet sich in den meisten wirksamen Bühnenwerken am Schlusse des vorletzten Aktes — da in neuerer Zeit die Vierteilung der dramatischen Dichtungen vorherrscht, also als dritter Aktschluß. Somit wird auch der dritte Aufzug für den Bühnenerfolg gewöhnlich der wichtigste.

Der vierte Aufzug soll nach der alten Auffassung die Lösung des Konflikts bringen oder die Unveröhnlichkeit der Gegensätze darthun; der Ausgang soll „befriedigend“ oder „tragisch“ sein.

Empirisch darf der Satz aufgestellt werden, daß bei diesem Schlußakte die dichterische Kraft oft versagt. Die Verwicklung gelingt eben besser als die Entwirrung. Der „Tartüff“, an dem sich die Technik des Dramas am einfachsten demonstrieren läßt, dieses musterhaft aufgebaute Lustspiel: mit seiner unver-

gleichlichen Exposition, seiner stetig aufsteigenden Handlung, die sich am Schlusse des vorletzten Actes — Entlarvung des lüsternden Heuchlers und, darauf folgend, Bedrohung des leichtgläubigen Thoren durch den nun cynisch frech gewordenen ertappten Sünder — zur höchsten Höhe erhebt — selbst der „Tartüff“ leidet an der Schwäche einer recht unwirksamen und konventionellen Lösung.

Aus diesem Erfahrungssatze heraus, daß der Schluß der Schau- und Lustspiele oft fehlschlägt, haben die klugen Modernen ein neues dramaturgisches Gesetz gebildet, das die alte Säkung, ein rechtschaffenes Stück derart zu schließen, daß „sie sich kriegen“ oder untergehen, einfach aufhebt, — ein Gesetz, das die Schlußlosigkeit als Schluß dekretiert und dem Dichter verstattet, mit einem Fragezeichen aufzuhören. So entläßt denn der Dichter jetzt die Zuschauer mit der Lizenz, das weitere Schicksal des Helden nach ihrem eigenen Ermessen weiter zu gestalten. Ihm genügt es, für einen wesentlichen Lebensabschnitt seines Helden die Teilnahme erweckt zu haben.

Kein Zweifel, daß dieses Aufhören vor Trivialitäten und konventionellen Verlogenheiten bewahrt, zu denen die leidige Notwendigkeit, beim letzten Fallen des Vorhangs die Glocken zur Hochzeit oder zum Begräbniß zu läuten, leicht verleitet. Aber es wird wohl noch einige Zeit vergehen, bis das große Publikum genügend geschult sein wird, um von einem derartigen Stücke, das ihm einstweilen noch mehr oder minder skizzenhaft erscheint, den Eindruck eines fertigen Kunstwerks zu empfangen.

Man würde die Absichten, die diesen Ausführungen zu Grunde liegen, arg verkennen, wenn man

glauben wollte, daß hier Dramatikern und solchen, die es werden wollen, Anweisungen zur Herstellung eines Bühnenwerkes gegeben werden sollen. Die Kunst, ein gutes Stück zu schreiben, kann ebenso wenig gelehrt wie das Genie gezüchtet werden. Hier sind eben nur aus einem größeren Komplex dramatischer Dichtungen gewisse Einzelheiten hervorgehoben, die durch ihre stete Wiederkehr sich gewissermaßen zu Regeln gefestigt haben — allerdings zu Regeln mit unaufzählbaren Ausnahmen. Auf die Frage: wie macht man ein gutes Stück? giebt es nur die eine Antwort: es schreiben!

**1148. Erste Vorlesung.** In langen wonne- und qualvollen Stunden hat nun der Dichter sein Werk vollendet. Er hat so sorgfältig gearbeitet, so viel geübt, daß seiner Meinung nach nichts mehr daran zu ändern ist. Jedes Wort ist wohl bedacht. Vor allem ist er sich bewußt, das herriſche Gebot der Bühne: sich der äußersten Knappheit zu befleißigen, nicht einen Augenblick außer acht gelassen zu haben. Den Fehler, der ihn an den Dramen anderer so oft gestört, hat er sicher nicht begangen: schleppende Längen wird auch der schärfste Kritiker an seinem Werke nicht zu rügen haben.

Er liest das Manuskript seinem Freunde, auf dessen Urteil er Wert legt, vor. Er will auch einmal hören, was er geschrieben hat.

Die Vorlesung bereitet ihm die erste Enttäuschung. Er hat sich in der kritischen Begabung seines Freundes doch getäuscht. Wie ein Stockfisch hat er dageessen, der gute Freund. Während der wirksamsten Scene, der Schleierscene, hat er sich nicht gerührt und im entscheidenden Augenblicke, als er in atemloser Spannung am Munde

des Vorlesers hängen soll, sich ganz ruhig eine Cigarette angesteckt. Während des letzten Aktes hat der Mensch sogar mehreremal gegähnt!.. Und sein Schlußurteil? „Es ist alles viel zu lang, viel zu breit!“ Die billige Kritik der Mittelmäßigkeit! . . .

Die Vorlesung hat doch nicht mehr als vier Stunden beansprucht. Und auf der Bühne wird's ja viel schneller gehen! . . . „Don Carlos“ ist doch viel länger! . . . Und wenn's nun wirklich ein Viertelstündchen länger dauert, das schadet doch nichts! Dann kommen die Leute eben eine Viertelstunde später nach Hause. Das Publikum muß erzogen werden. Hat sich Richard Wagner etwa um die Länge des sogenannten Theaterabends gekümmert? Hat es der „Götterdämmerung“ geschadet, daß sie länger ist als der „Trompeter von Säckingen“? Es giebt nichts Unkünstlerischeres als das Ellenmaß. Wie dem auch sei: gekürzt kann an dem Stücke, wie es jetzt ist, nicht mehr werden. Jeder Strich wäre eine Amputation. Und zum Torso ohne Arme und Beine soll die lebenskräftige Wohlgestalt nicht verstümmelt werden. Dazu wird der vaterstolze Schöpfer nie und nimmer seine Zustimmung geben.

Die lächelnde Ueberlegenheit, die der Dichter den laienhaften Auseinandersetzungen des überschätzten Freundes gegenüber bewahrt hat, ist einer gewissen Verstimmung gewichen, als er am andern Morgen in der Einsamkeit seines Arbeitszimmers das Manuskript noch einmal durchblättert hat. Der nörgelnde Freund hat ohne Zweifel in allen Punkten unrecht. Indessen . . . es wäre unbillig, ihm eine gehässige Absicht zuzuschreiben. Es ist eben ein Duzendmensch mit dem Durchschnittsurteil des Publikums.

Ja aber . . . für das Publikum

ist sein Werk nun doch einmal bestimmt. Und wenn sich der Dichter auch niemals zur Liebedienerei gegenüber der blöden Menge erniedrigen und der faulen Bequemlichkeit nie das geringste Zugeständnis machen wird, — in Kleinigkeiten darf man ja den eingefilzten Gewohnheiten entgegenkommen, ohne sich dabei etwas zu vergeben.

Die große Schleierscene ist ja wirklich etwas lang. Das hat er gestern beim Vorlesen selbst gefühlt. Es ist freilich schade um jedes gestrichene Wort. Aber da mögen denn in Gottes Namen noch einige allenfalls entbehrliche Stellen ausgemerzt werden. Aber damit hat diese widerwärtige, handwerksmäßige Abknappserie auch ihr Ende!

In einer Beziehung ist die unerfreuliche Vorlesung doch nützlich gewesen. Sie hat ihn gelehrt, daß er wohl daran thun wird, wenn er von seinem Vorhaben, das Manuskript vom Schreiber kopieren zu lassen, Abstand nimmt und selbst die Reinschrift besorgt. Freilich eine lange und wahrscheinlich nicht sehr unterhaltende Arbeit, aber vielleicht nützlich.

Bei der Abschrift stellt sich nun aber heraus, daß diese Arbeit keineswegs so mechanisch ist, wie der Autor sie sich vorgestellt hatte. Bei jedem Satze sieht er unwillkürlich das angespannte Gesicht des Freundes, das mühsam unterdrückte und schließlich ehrlich eingestandene Gähnen. Und siehe da! Die allenfalls noch möglichen Kürzungen beschränken sich nicht auf die bewußte Schleierscene allein: auf jeder Seite fallen einige Wörter, auch wohl längere Auseinandersetzungen, abschweifende Reden und Gegenreden aus; ja, ganze Scenen werden beseitigt, deren Inhalt erschöpfend in wenigen eingefügten Sätzen wiedergegeben werden kann.

Und als der nun wirklich recht befriedigte Autor mit erleichtertem Aufseufzen die köstlichen Worte: „Der Vorhang fällt“ auf die letzte Seite setzt, merkt er, daß aus der beabsichtigten Reinschrift eine neue, knappere und wirksamere Fassung geworden ist.

Nun kann er auf seinen Lorbeeren ausruhen, denn, was nun noch geschehen muß, um dem geistigen Kinde Leibhaftigkeit auf der Bühne zu geben, ist doch nur Kinderspiel.

**1149. Einreichung und Annahme des Stückes.** Von der großen Mehrzahl der dramatischen Produktion: von den respektablen frostigen Dramen, die „eine wohlthuende Bildung atmen“ und in den spärlichen Mußestunden entstehen, die das Korrigieren der lateinischen Aufsätze einem tüchtigen Oberlehrer läßt; von den zuversichtlichen Versuchen eines leidlich begabten, ahnungslosen Dilettantismus; von den kindischen Ausgeburten der Puscherei; — von all den Hunderten von Stücken, mit denen die Theaterbureaus überschwemmt werden, und die mit mehr oder minder artigen Begleitschreiben unaufgeführt an ihre Absender zurückgehen, soll hier nicht die Rede sein.

Wir fassen vielmehr nur den seltenen, den günstigsten Fall ins Auge: ein begabter Autor schreibt ein bühnenfähiges Stück, das zur Aufführung kommt.

Die Arbeit ist nun also am Pulse abgeschlossen, wie er glaubt, in der endgültigen Fassung. Ne varietur! Auf den Rat eines Praktikus läßt er in den bequem lesbaren Typen der Schreibmaschine eine Kopie anfertigen, die er mit einem geschmackvollen Begleitschreiben dem tüchtigen Direktor einer ersten Bühne übersendet.

Es ist wohl hier der richtige

Ort, um einem weitverbreiteten Vorurteile entgegenzutreten, — dem Vorurteile, daß die eingesandten Stücke gewöhnlich gar nicht angesehen, sondern einfach beiseite gelegt, bis sie auf wiederholte, immer energischer werdende Reklamationen aus einem staubigen Winkel der Kanzlei hervorgeholt und zurückgeschickt werden. Bei kleinen Provinzialbühnen, die einfach das aufwärmen, was die hauptstädtischen Bühnen gekocht haben, mag das zutreffend sein. Die ersten Bühnen der Großstädte aber, die darauf angewiesen sind, die Initiative zu ergreifen, würden sich tief ins Fleisch schneiden, wenn sie so gewissenlos verfahren wollten, wie der Aerger der Unaufgeführten es ihnen nachsagt.

Obgleich die Massenhaftigkeit der täglich eingesandten Stücke kaum bewältigt werden kann, — jedenfalls nicht so schnell, wie die begreifliche Ungeduld der Verfasser es erwartet, — wird von maßgebenden Bühnen doch jedes Stück von den Direktoren oder deren Vertrauensmännern, den Dramaturgen, Regisseuren, Lektoren oder wie sie sonst heißen, auf seine Aufführbarkeit hin mehr oder minder sorgfältig geprüft. Ohne weiteres soll zugegeben werden, daß diese Prüfung in vielen, ja in den meisten Fällen nicht sehr eingehend ist, nicht sein kann, da das den Bühnenleitern von den mehr oder minder berufenen Dichtern angefonnene Arbeitspensum die menschliche Leistungsfähigkeit übersteigt, — aber sie braucht auch gar nicht eingehend zu sein, denn bei sehr vielen genügt schon ein oberflächlicher Einblick zur Feststellung ihrer Unaufführbarkeit. Dem Krüppel und Knirps ersten Blick dienste untä-

hingegen, die sich nicht sogleich als elende Stümpereien verraten, werden gelesen, und wenn sie auch nur eine Spur von Talent, von Ursprünglichkeit aufweisen, sogar mit besonderer Aufmerksamkeit. Auch die von völlig unbekannten Autoren. Unbekannt haben doch alle einmal angefangen, auch die berühmtesten.

Allerdings dauert's manchmal ein bißchen lange. Unser Autor macht sich keine Illusionen. Der Direktor ist ein vielbeschäftigter Mann. Acht bis zehn Tage werden gewiß vergehen, ehe er das Stück lesen kann. Aber es vergehen vierzehn Tage, drei Wochen, vier Wochen. Keine Antwort. Da reißt dem Dichter die Geduld. In einem sehr ungehaltenen Briefe behandelt er das alte Thema: so behandelt Deutschland seine Dichter! Nach einiger Ueberlegung zerreißt er den Brief und schreibt einen zweiten, ruhiger und artiger: eine einfache Erkundigung nach dem Schicksal seines Manuskripts. Darauf erfolgt, zwar nicht umgehend, aber doch ziemlich schnell aus dem Bureau eine höfliche Empfangsanzeige mit Dank. Der Direktor hat noch so viel früher eingegangene Stücke zu lesen, daß er erst in einiger Zeit die Dichtung, die ihn besonders interessiert, wird prüfen können; sobald wie irgend möglich wird ihm Bescheid zugehen.

Also schön! der Autor wartet. Er muß lange warten. Es erbittert ihn. Er ist in gräulicher Stimmung. Endlich, endlich nach weiteren sechs Wochen kommt der sehnlich erwartete Brief mit dem Stempel des Theaters.

Das Stück ist angenommen. Aber unter Bedingungen. Der Herr Verfasser muß sich zu energischen Kürzungen entschließen. Es handelt sich nicht etwa um kleinere Striche,

wie sie sich während der Proben von selbst ergeben; nein: das ganze Stück ist viel zu breit! Abgesehen von all den zwar geistreichen, aber viel zu redseligen Kleinigkeiten in den ersten beiden Akten kann der dritte Akt um etwa ein Drittel, muß der vierte um die gute Hälfte gekürzt werden. Die Dichtung enthält das Material zu einem guten, voraussichtlich auch erfolgreichen Theaterstück; aber so wie es ist, ist es noch kein Stück.

„Der Direktor ist ein Esel! Diese Zumutung! Lieber ziehe ich mein Stück zurück und gebe es einer andern Bühne.“

Und wieder wird der unbequeme, aber gute Freund zu Räte gezogen. Er teilt die Empörung des Dichters durchaus nicht. Er beglückwünscht ihn vielmehr zu dem schönen Vorerfolge, daß das Stück für die Aufführung überhaupt ernsthaft in Aussicht genommen wird. Im übrigen kann er dem Direktor, der den Ruf eines erfahrenen Theatermannes hat, auch gar nicht so unrecht geben. Er kann im Gegenteil nur dazu raten, dem Direktor die geforderten Zugeständnisse zu machen.

Nach langem Widerstreit siegt die verständige Ueberlegung. In einem gutstilisierten Dankbriefe wird die Frage der Kürzungen mit einer feinen diplomatischen Wendung umgangen. Darüber würde sich ja auf den Proben noch reden lassen, die doch wohl für die allernächste Zukunft angesetzt werden würden, da sonst ja die günstigste Theaterzeit verpaßt werden würde.

Antwort des Direktors: Von einer Aufführung in dieser Spielzeit könne gar nicht die Rede sein. Die vorliegenden Verpflichtungen! Es wäre sogar gewissenlos, wenn er dem Autor für die nächste Spielzeit die Aufführung mit voll-

ster Bestimmtheit zusagen wollte. Er werde, davon wolle der Dichter überzeugt sein, daß Menschenmögliche thun; die Interessen der beiden seien ja solidarisch.

**1150. Hoffen und Harren. Striche!** Der arme Dichter hat nun eine entsetzliche Periode des Wartens zu überwinden. Sie ist, von allem andern abgesehen, für ihn auch die unergiebigste seines bisherigen schriftstellerischen Schaffens. Zu einer größeren, ernstern Arbeit fühlt er sich ganz und gar nicht aufgelegt. Die Ungewißheit über das Schicksal der vollendeten raubt ihm die Stimmung. Zu Kleineren hat er keine Lust.

Immer wieder durchblättert er das Manuskript seines Schauspiels, und immer wieder wird an den vermünzten beiden letzten Akten herumgeschnitten. Ihr Leibesumfang hat sich schon in wahrhaft beängstigender Weise vermindert; aber freilich zum Skelett abgemagert, wie die tyrannische Blödsinnigkeit des Theaterpraktikus es will, sind sie noch nicht.

Beruhet denn die ganze Kunst unserer siebenmal weisen Theaterleute darin, ein vollsaftiges Geschöpf auf Haut und Knochen auszudörren? Streichen, streichen! Immerzu streichen! Weiter wissen sie nichts! Weiter thun sie nichts! Sie haben offenbar keine Ahnung, wie sie sich an der gemeinten Majestät des Dichters versündigen.

Wie anders hatte sich der Dichter alles das gedacht, als er sein Drama, das ihm während der Entstehung so ans Herz gewachsen war, auf seinem Pulte fertig vor sich gesehen hatte. Keine Ahnung hatte er von dem Dornenwege gehabt, der vom Schreibtische zur Bühne führt, von den bitteren Enttäuschungen, die ihm die Lieblosigkeit des Unverständes bereitet!

Und welche Geduldprobe ihm auferlegt wird! Monate sind seit dem Abschlusse seiner Arbeit vergangen, und sein Drama ist noch nicht einmal im ersten Stadium der scenischen Vorbereitung. Noch steht die leidige Saison, in der kein vernünftiges Stück gegeben wird, in ihrer vollen Blüte; er aber soll mit seiner wirklich bedeutenden Dichtung erst in der nächsten herauskommen! Und will denn so eine Spielzeit mit einem angenommenen und nicht aufgeführten Schauspiele gar kein Ende nehmen?

Wochen vergehen und Monate. Die Tage werden lang, die Bäume werden grün, und die Theater werden geschlossen . . . Nun die Ferien . . . ach, diese endlosen Ferien!

Endlich, endlich der Beginn der neuen, der ersehnten Spielzeit!

Die Zeitungen bringen die Programme der verschiedenen Bühnen. Da sind in erster Reihe angekündigt die dramatischen Dichtungen von A., B. und C. — natürlich die üblichen, die nie fehlen dürfen! Alsdann, mit einer sehr bemerkbaren stilistischen Unterscheidung in der Zuversichtlichkeit der Anzeige — „für einen späteren Zeitpunkt in Aussicht genommen“ — verschiedene Schau- und Lustspiele von Unbekannten oder von Autoren, die sich bisher nur auf anderen schriftstellerischen Gebieten bewährt haben. Unter diesen steht gleichgültig neben gleichgültigen auch das Werk unseres Dichters.

Wenn er auch wenig davon erbaut ist, so im Ramsch mit abgethan zu werden, und in der Angabe des Aufführungstermins die gewünschte Präzision vermißt, — es freut ihn doch, daß ihm die bisher nur brieflich kundgegebene Absicht des Direktors nun öffentlich be-

stätigt wird. Das freut ihn schon! So mürbe ist er durch das lange Warten, so genügsam ist er geworden.

**1151. Vorbesprechung mit dem Dramaturgen.** Bis zu diesem Tage ist es ihm nur einmal geglückt, bis zum Direktor vorzudringen, — kurz vor Schluß der vorigen Spielzeit. Er muß ein recht unzugänglicher Herr sein, dieser Direktor! Beständig hat er Ueberbürdung mit Arbeit vorgeschützt. Allerdings ist der Direktor damals sehr artig gewesen, das läßt sich nicht leugnen; er hat dem Dichter viel Erfreuliches und Ermutigendes gesagt. Dabei natürlich wieder darauf hingewiesen, daß das Stück einer strafferen Zusammenziehung dringend bedürfe. Anders thun's ja diese Leute nun einmal nicht! Beim Abschiede hat er ihm eine eingehendere Besprechung für später verheißen, die wohl am zweckmäßigsten einige Zeit vor der Aufführung stattfinden sollte. Das war im Frühjahr gewesen. Nun war der Herbst vorbei. Weihnachten stand vor der Thür. Der Direktor rührte und regte sich nicht.

Schließlich krümmt sich auch der Wurm . . . Der Autor bittet den Herrn Direktor sehr dringend um eine Konferenz, damit man nun endlich über die Sache ins Reine komme.

Der Herr Direktor bedauert lebhaft. Seine Zeit ist durch die Einstudierung des neuen Schauspiels vollkommen in Anspruch genommen. Indessen wird sein Vertreter, der Dramaturg, der von den Intentionen des Bühnenleiters vollkommen unterrichtet ist, sich ein besonderes Vergnügen daraus machen, dem Dichter jede gewünschte Auskunft zu geben.

Na also der Dramaturg! Ein wohlerzogener Mann in den mitt-

leren Jahren, äußerst verbindlich in den Formen, sehr bei der Sache. Scheint einiges Urtheil, große Routine und ein unheimliches Gedächtniß zu besitzen. Kennt ganz genau alle Stücke, die während der letzten fünfzehn Jahre auf irgend einer Bühne aufgeführt worden sind, ihre Besetzung, ihr Schicksal. Er hat natürlich das Stück unseres Dichters gelesen, — sogar vor dem Direktor, den er auf diese sehr bemerkenswerte Arbeit besonders aufmerksam gemacht hat . . . A la bonne heure! Mit dem Manne läßt sich doch reden.

Den Aufführungstermin genau zu bestimmen, ist zur Zeit leider unmöglich. Es harren noch Duzende von Dichtern, die sich genau in derselben Situation befinden, mit derselben Ungeduld, mit denselben Ansprüchen. Indessen . . . man wird ein Uebriges thun und wenn irgend möglich, das Stück in der zweiten Hälfte des März oder im April herausbringen.

Gerechter Himmel! Wieder vier Monate warten! . . .

Es geht beim besten Willen nicht anders. Uebrigens wird die Zeit ja nicht verloren sein. Der Dichter kann die Pause recht schön zu einigen fouragierten Strichen verwenden.

„?!!“

Denn die bis jetzt vorgenommenen Kürzungen sind ja an sich recht aner kennenswerth, aber noch lange nicht beherzt genug. Der Direktor, ein ausgezeichnete Regisseur, von bestem Geschmack, mit vorzüglichen Einfällen, hat nur eine Schwäche: er verliebt sich in gewisse Einzelheiten des Dramas, das er in Scene setzt, — in Kleinigkeiten, die er durchaus nicht opfern mag, und um derentwillen er auch Entbehrliches durchgehen läßt. Das ist ein Fehler. | Was entbehrlich ist,

ist schädlich. „Weg damit ist mein Prinzip!“ Keine Schonung, kein Erbarmen, keine Liebhaberei! „Bestehen Sie unbedingt darauf, daß viel mehr gestrichen wird, als der Direktor zulassen will!“ Damit schließt der Dramaturg seine Auseinandersetzungen.

Dieser Dramaturg! Der Mensch ist ja der Schlimmste von allen! Wer hätte ihm diese chirurgischen Gelüste zugetraut!

Langsam wie eine Schnecke kriecht der Winter dahin. Das Theater bringt verschiedene neue Stücke. Die einen gefallen, die anderen fallen durch. Der unaufgeführte Dichter, der jeder ersten Vorstellung beimohnt, taumelt von Ueberraschung zu Ueberraschung: bei den einen begreift er das Publikum, bei den andern den Direktor nicht. Wie kann so ein Stück Erfolg haben? Und wie kann der Direktor ein so klägliches Machwerk wie das abgelehnte überhaupt aufführen? . . . Wenn er nur erst einmal zu Worte kommt! . . .

**1152. Die Leseprobe.** Nun . . . die ersehnte Stunde schlägt auch ihm!

In der zweiten Hälfte des April erhält er einen Brief des fürchterlichen Dramaturgen, der ihn im Namen des Direktors höflich zur Leseprobe einladet — auf nächsten Montag, vormittags zehn Uhr. Eine vorherige Besprechung sei nun wohl nicht mehr erforderlich.

Das Stück ist nicht figurenreich. Die neun beschäftigten Künstler versammeln sich im Konversationszimmer, das hart an der Bühne liegt. Der Direktor stellt den pünktlich erschienenen Dichter den Herren und Damen vor. Der Dramaturg schüttelt ganz harmlos dem Autor die Hand. Alle nehmen an dem langen Tische Platz. An der Schmalseite der Dichter, ihm zur Rechten der

Direktor, zur Linken der Dramaturg, an der Schmalseite gegenüber die Souffleuse. An den beiden Langseiten die Künstler. Alle mit ihren Rollen, alle mit Bleistiften. Bleistifte haben sie alle! Ein widerwärtiger Anblick.

Man will beginnen. Die erste Sentimentale zählt: Dreizehn am Tisch! Sie springt entsetzt auf.

Eine Leseprobe mit dreizehn Anwesenden? „Nicht um ein G'schloß!“ Sie ist zu allem bereit . . . aber das kann kein Mensch von ihr verlangen! . . . Sie mutet dem Dichter allen Ernstes zu, eine Person zu streichen . . . eine kleine Episode, auf die ja doch nichts ankomme. Schließlich beruhigt sie sich bei dem Vermittlungsvorschlage des Direktors, daß immer einer der gerade nicht Beschäftigten aufstehe. Der dreizehnte Stuhl wird entfernt. Die Vorlesung beginnt.

Gleich in der ersten Scene vermißt der Autor einige Sätze, die ihm wichtig zu sein scheinen. Er wendet sich flüsternd an den Direktor. Der zuckt die Achsel. An den Dramaturgen. Der weiß auch von nichts. Aber der Strich gefällt ihm.

Der lesende Künstler bemerkt die Bewegung im leitenden Kreise und unterbricht sich:

„Ich habe mir erlaubt, einige kleine Striche zu machen. So wie es der Dichter geschrieben hat, ist es wirklich sehr schwer zu sprechen. Ich würde unbedingt paßen. Ich habe es mir mundgerechter gemacht. Ich glaube, es gewinnt dadurch an Wirkung.“

„Unbedingt!“ unterstützt der dramaturgische Wüterich.

„Da wir nun doch einmal unterbrochen haben,“ nimmt jetzt der gegenübersitzende Charakterspieler das Wort, „möchte ich gleich jetzt fragen, ob der Herr Doktor damit einverstanden ist, wenn ich in der-

langen Reden in der Schleierscene einige Sätze weglassen?"

„Die habe ich selbst schon bedeutend zusammengestrichen,“ bemerkt der Dichter.

„Gewiß! Aber beim Lernen habe ich die Empfindung gehabt, als ob da noch manches schleppete. Vielleicht darf ich's heute so lesen, wie ich es mir eingerichtet habe. Wir können ja die ursprüngliche Fassung immer wieder aufnehmen, wenn der Dichter es wünscht.“

„Lesen Sie nur die kürzere Fassung!“ unterstützt der Dramaturg. „Da lahmt es wirklich ein bißchen.“

„Einige Kleinigkeiten, die aber nicht der Rede wert sind, habe ich auch weggelassen. Ich bin sicher, der Herr Doktor wird damit ganz einverstanden sein,“ bemerkt jetzt die Sentimentale.

„Das ist ja unvermeidlich!“ fällt der Bon vivant ein. „Ich habe gewiß den unbedingtesten Respekt vor dem dichterischen Wort; aber Striche müssen gemacht werden. . .“

„Unbedingt!“ bekräftigt der Dramaturg.

„Ich habe einen kleinen Strich aufgemacht,“ schmunzelt der komische Vater. „Eine Pointe! Die lasse ich mir doch nicht entgehen! Aber in der Schleierscene habe ich Einiges streichen müssen.“

„Ich auch,“ säuselt die Naive.

Und so einer nach dem andern. Alle neun! Es ist zum Berrücktwerden.

„Weiter, weiter!“ dekretiert der Direktor.

Was der unselige Autor aussteht! . .

Nach dem zweiten Akte wird eine Pause gemacht.

„Sagen Sie 'mal,“ sagt der Direktor, der den Dichter etwas beiseite nimmt, „haben Sie nicht das Gefühl, als ob alles noch viel zu lang wäre?“

Der Dichter antwortet kaum noch. Er sieht, wie der Dramaturg mit den Darstellern der beiden Hauptrollen die Pause arglistig benützen, um über den Tisch gebeugt, mit dem Bleistift in der Hand, das Werk der Vermüstung in ihren Rollen heimtückisch fortzusetzen. Er ermannt sich kaum noch zu einem schwächlichen Protest gegen die Gewaltthaten in den beiden letzten Akten. Da haben die verstümmelnden Vandalen, Direktor, Dramaturg und Schauspieler am schlimmsten getobt. Von der großen Schleierscene ist kaum die Hälfte übriggeblieben, und der letzte Akt ist völlig ausgeholt: nur noch Stümpfe.

Mögen sie's nun machen, wie sie wollen. Sie wollen's ja doch besser wissen. Und sie sind allesamt im Komplott — alle gegen einen!

Der Direktor bemerkt, während sich die Gesellschaft geräuschvoll erhebt und mit beleidigender Eile das Feld räumt, des Dichters gedrückte Stimmung.

„Es ist wirklich unklug,“ sagt er tröstend, „daß man den Dichter zur Leseprobe einladet. Es hat keinen andern Zweck, als ihn nervös zu machen. Ein Gutes hat die Probe aber doch für Sie gehabt: Sie werden sich nun von der Notwendigkeit, daß noch viel mehr gestrichen werden muß, selbst überzeugt haben. Wir haben nach Abzug der Pausen noch über vier Stunden gelesen. Das ist entschieden viel zu lang!“

Der Dichter verabschiedet sich und schießt mit flüchtigem Gruß am Dramaturgen vorbei, der hart am Ausgang auf der Lauer steht. Den fürchtet er am meisten.

Am anderen Tage hat sich der Dichter doch einigermaßen beruhigt. Die Hauptrollen werden voraussichtlich recht gut gespielt werden. Das ist doch wenigstens etwas, es ist sogar viel. Die Hauptsache ist,

daß er überhaupt erst einmal zu Worte kommt. Als Neuling muß er sich ducken. Seine Zeit wird ja auch einmal kommen. Er wird ja, so Gott will, auch einmal der gesuchte Autor werden, bei dem die Bühnenleiter antichambrieren. Dann kommandiert er! Und die ganze Bande tanzt nach seiner Pfeife.

**1153. Die Arrangierprobe.** Auf Donnerstag ist die erste Bühnenprobe angesetzt.

Unser Dichter kann von Glück sagen. Nicht auf einer jener Duxendbühnen, die in ewiger Novitätenhag ein Stück nach dem andern mit handwerksmäßiger Schnelligkeit herauspeitschen und mit drei, vier leichtsinnigen Proben ihre Vorbereitungen abschließen, wenn das Schauspiel eben aus dem Größten herausgehauen ist, und die Schauspieler mit nichtsnußiger Routine in sicherer Hörweite vom Souffleur beinahe immer den Sinn, mitunter sogar den Wortlaut zu bringen vermögen, wird sein Werk gegeben. Er hat ein gewissenhaft und sorgsam arbeitendes Kunstinstitut gefunden, das eine Ehre darein setzt, die ihm anvertraute Dichtung, so gut es die verfügbaren Kräfte gestatten, ausgereift herauszubringen.

Außer der Generalprobe sind sieben volle Proben angesetzt: vom Donnerstag bis Sonnabend dieser und vom Montag bis Donnerstag der nächsten Woche. Am Freitag Generalprobe. Am Sonnabend die erste Aufführung. Jede Probe dauert, von zehn Uhr vormittags bis gegen 2, 3 Uhr nachmittags, etwa drei und eine halbe bis fünf Stunden. Für die Vorbereitungen wird demnach ungefähr das Zehnfache der Dauer des Stücks angenommen.

Der Direktor hat den Autor zwar gebeten, sich von den ersten Proben fernzuhalten, denn die Gegenwart

des Verfassers irritiert die Künstler, wenn sie noch nicht recht wissen, was sie mit sich anfangen sollen und auch den Text noch nicht genügend beherrschen. Erst soll das Stück „stehen“. Die größte szenische Arbeit soll gethan sein. Dann — etwa von der fünften Probe an — wäre des Dichters Teilnahme sehr willkommen.

Aber der Dichter hält's zu Hause nicht aus. Er gelobt, sich im Dunkel des Parquetts zu verbergen und mauschenstill zu bleiben. Er will ja nur sehen, lernen. Ergo videat, erudiatur.

Das Haus ist stockdunkel. Die Bühne spärlich von einem Reflektor beleuchtet. Neben dem Souffleurkasten steht ein kleiner Tisch, darauf eine Lampe. Rechts und links davon Stühle, auf denen der regieführende Direktor und sein Amanuensis, in diesem Falle der Dramaturg, Platz nehmen.

Die Schauspieler haben ihre Rollen in der Hand. Die Naive trägt eine Brille. Der Direktor, um den sie sich gruppiert haben, giebt zunächst die topographischen Weisungen.

Das Zimmer hat im Hintergrunde eine breite Thür, rechts zwei kleinere Thüren, links Fenster. Die breite Thür führt in den Garten, die vordere Thür in die Wohnräume; Eingang von der Straße (allgemeiner Eingang) rechts hinten. Vorn rechts ein Etablissement (Tisch, Chaiselongue, Sessel); an der Wand ein Piano. Am Fenster links auf zweistufigem Podest ein kleiner Tisch mit Stühlen, dahinter Blumenarrangement. Links hinten schräg stehend ein Bücherschrank. Rechts und links von der Mittelthür stehen Stühle. In der Mitte ein größerer Tisch, darauf Prachtbände, photographische Blätter und dergl. Darum einige kleine



man mit dem zweiten Akte glücklich fertig geworden.

„Also morgen fangen wir mit dem dritten an!“ . .

Es wird dem gründlich ernüchterten Dichter nicht allzuschwer, nun dem guten Räte des Direktors zu folgen und bei der zweiten „Arrangierprobe“ hübsch zu Hause zu bleiben. Das machen die Herrschaften wirklich am besten unter sich ab. —

Der zweite Probetag ist in der That nichts anderes als eine Fortsetzung des ersten. Mit einer pedantischen Genauigkeit, die dem Laien — und auch der Dichter, der zum erstenmal auf die Probe kommt, ist in diesem frühesten Stadium der Vorbereitung nur ein Laie — unverständlich und überflüssig erscheint, werden auf diesen sogenannten Arrangierproben die Bedingungen der Neußerlichkeiten festgestellt. Erst wenn der Schauspieler ganz genau weiß, von wo er aufzutreten, wohin er abzugehen, wann er zu stehen, wann er zu sitzen, ob er vorne oder hinten, rechts oder links von seinem Mitspieler sich zu befinden hat, — erst dann kann er sich um das kümmern, was die Dichtung von ihm verlangt.

**1154. Die ersten eigentlichen Proben.** Erst von der dritten Probe an schenkt man dem dichterischen Inhalt des Schauspiels die volle Aufmerksamkeit.

Ein ander Bild, aber kein erfreulicheres.

Für den Regisseur beginnt jetzt allerdings, nachdem das Handwerksmäßige abgethan ist, die künstlerische Arbeit. Aber sie wirkt auf den Unkundigen nichts weniger als künstlerisch.

Wenn es der Regisseur — in diesem Falle ist es der Direktor — mit seiner Aufgabe einigermaßen ernst nimmt, so muß er das ihm anvertraute Werk ungefähr aus-

wendig kennen, ehe die erste eigentliche Probe — der Zahl nach die dritte — beginnt. Denn die Schauspieler wissen trotz Lese- und Arrangierprobe von der Gesamtheit des Stückes noch herzlich wenig. Sie haben ihre ganze Aufmerksamkeit, ihr ganzes Studium fast ausschließlich ihrer eigenen Rolle zugewandt. Daher unglaubliche Mißverständnisse, die der Regisseur zu beseitigen, Unklarheiten, die er aufzuhellen hat. Also wieder dieselben unaufhörlichen Unterbrechungen, die jede Stimmung töten, und die leidige Notwendigkeit, einzelne Stellen, ja ganze Scenen so und so oft zu wiederholen.

Zwei volle Proben sind mindestens erforderlich, daß der Inhalt richtig und leicht verständlich zum Ausdruck kommt, daß die Exposition und alle für den Fortlauf der Handlung wesentlichen Momente deutlich hervorgehoben werden, daß das Wichtige wichtig wirkt und das Nebensächliche gehörig abgedämpft wird, daß die Künstler nicht mehr Solopartien spielen, sondern ihre Zugehörigkeit zum Ganzen fühlen, daß die Stücke zum Stück zusammengefügt werden, daß mit einem Worte das „Ensemble“ hergestellt wird.

Nun also ist das Schauspiel aus dem Groben herausgearbeitet. Es ist fertig im Rohguß. Das Neußerliche steht ganz fest, und der geistige Inhalt kommt, wenn auch plump und ungefügt, doch in der Hauptsache richtig zum Ausdruck. Wie weit man nun eigentlich gekommen ist, wie in der jetzigen Halbfertigkeit das Stück nun wirken mag, davon kann sich auch der erfahrenste und phantasie reichste Regisseur noch kein richtiges Bild machen. Dieses ewige Dazwischenreden und Richtigstellen, die ermüdenden Wiederholungen machen

das Urtheil über die Bühnenwirksamkeit unmöglich.

Bei der nächsten, der fünften Probe dekretiert also der Direktor: „Heute wollen wir das Stück hintereinander durchspielen, um uns klar darüber zu werden, wie es sich in seinem jetzigen Zustande macht, ob zur Verstärkung der Wirkung dies oder jenes etwa noch einzufügen, diese oder jene schleppende Länge noch zu beseitigen wäre.“

Den Dichter überläuft bei dieser Perspektive ein Gruseln. Auf jeder Probe sind die Späne geflogen. Immer wieder sind „heilsame Striche“ vorgenommen worden, wie der Dramaturg, den der Autor längst Chirurg getauft hat, diese Amputationen nennt.

Nun wird es dem Dichter auch gegönnt, offiziell und sichtbar an der Probe teilzunehmen, denn jetzt „steht“ das Stück. Der Autor nimmt also auf der Bühne am kleinen Tische, dem Direktor gegenüber, den Platz des Dramaturgen ein, der sich abseits in respektvoller Entfernung von den beiden niederläßt.

Diese Probe verläuft ziemlich glatt. Hier und da könnten wohl noch einige Sätze umgestellt, es könnten zur Verdeutlichung noch Kleinigkeiten eingefügt werden. Darüber ließe sich streiten, und darauf käme ja auch schließlich weniger an. Was sich aber als unabwiesbare Notwendigkeit herausgestellt hat, ist: daß das Stück noch bedeutend gestrichen werden muß. (Der Dramaturg hat sich erhoben und nähert sich den beiden. Der Verfasser wirft auf den Nahenden einen scheuen Seitenblick.) Die Schleierscene, auf die der Dichter so großen Wert gelegt hatte, schädigt ganz entschieden die Wirkung des dritten Aktes, gefährdet mithin den Erfolg des Abends.

Sie muß unbedingt auf ein Minimum reduziert werden. (Der Dramaturg nickt lächelnd.)

Natürlich! — Kürzen! Streichen! Amputieren! Köpfen! Darauf hatte er ja lange gewartet, — der Dichter, an dessen Nerven nun seit anderthalb Jahren in schier unmenschlicher Weise herumgezerrt wird, den man erst durch tödliches Wartenlassen firre gemacht und aus dessen vielgeliebtem Werke man einen Edelstein um den andern ausgebrochen hat. Er protestiert nicht einmal mehr. Er will alles über sich ergehen lassen. Mögen die Herren Praktiker vor ihrem Gewissen es verantworten, was sie aus ihm, aus seiner künstlerischen Schöpfung gemacht haben!

Neben gerechter Erbitterung empfindet er nach dieser fünften Probe, auf der er sein Stück eigentlich zum erstenmal ungefähr gesehen hat, doch auch Genugthuung und Wohlbehagen. Er giebt willig zu, daß der Direktor vom Metier doch etwas versteht. Es macht sich vieles überraschend gut. Es sind Wirkungen hineingebracht worden, an die er selbst kaum gedacht hatte. Er kann auch nicht leugnen, daß manche Striche, über die er zuerst schwer geseufzt hatte, für das Ganze vielleicht ganz förderlich sind. Mit der Gesamtheit ist er also recht zufrieden. Mit Gefaßtheit sieht er den letzten Proben, mit siegesfroher Zuversicht der Aufführung entgegen.

**1155. Die weiteren Proben.** Aber ach! die nächste Probe — es ist die sechste — bereitet ihm wieder herbe Enttäuschungen. Es ist ja das reine Penelopegewebe so ein Stück auf der Bühne.

Die auf der letzten Probe mühsam erreichte „Stimmung“ — oder wenigstens der schwache Ansat zu einer Art von Stimmung — nun wird sie wieder durch diese ver-

wünschten Unterbrechungen zu Schanden gemacht. Diese Unterbrechungen! Es ist rein, um aus der Haut zu fahren! . . .

Und heute ist es schlimmer denn je. Das Wunderbare, das Unbegreifliche dabei ist, daß Direktor und Künstler völlig unverdroffen bleiben, und diese abermalige Zerstücklung der Einheitlichkeit des Vortrags und der Wirkung als etwas ganz Selbstverständliches hinnehmen.

In dieser Probe, der längsten und aufregendsten, — sie hat wie gewöhnlich um zehn begonnen und endigt erst nach halb vier Uhr — richtet der Direktor sein Augenmerk vornehmlich auf Einzelheiten, die bisher gelegentlich wohl auch schon zur Sprache gekommen sind, nun aber systematisch behandelt werden.

Ueber Nacht scheint sich der Direktor zum Kapellmeister gewandelt zu haben. Unaufhörlich sind seine Weisungen, die man eigentlich bei der Einstudierung eines musikalischen Werkes eher erwarten sollte.

„Bitte, setzen Sie schärfer ein!“ „In höherer Stimmlage!“ „Schneller und etwas kräftiger!“ . . . „Bitte, jetzt langsamer, viel langsamer!“ „Etwas tiefer!“ „Ganz leise, bitte! piano, pianissimo!“ . . . „Nun Pause!“ „Nochmalige Pause!“ „Nun heraus mit der Stimme! Alles, was Sie in sich haben!“

So geht's in einem fort! Fast jede wichtigere Scene muß wiederholt werden.

Gleichzeitig beobachtet der Direktor — was früher kaum geschehen war — mit besonderer Sorgfalt das Spiel der gerade Nichtsprechenden — das stumme Spiel, das Zuhören. Die einen rüttelt er aus schläfriger Vethargie auf, während er bei andern das Vordringliche zügelt.

Alles, was er sagt, hat ja Hand

und Fuß. Aber, du lieber Gott, wie soll sich denn bei diesem ewigen schulmeisterlichen Mit- und Darinreden, bei diesen langweiligen Wiederholungen ein Gebild gestalten? Auf diese Weise werden wir ja nie fertig werden! Heute sind wir ja zum Ausgangspunkte glücklich wieder zurückgekehrt. Und morgen ist schon die letzte eigentliche Probe.

Merkwürdigerweise ist der Direktor gerade von dieser Probe sehr erbaut und zeigt jetzt ein Zutrauen, das der Autor bisher schmerzlich vermißt hatte.

„Na, nun wären wir glücklich ungefähr so weit!“ sagt er lächelnd, als er nach der Riesenarbeit von 5<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Stunden das Buch zuklappt. „Morgen wird's ganz menichlich aussehen. Aber eines muß ich Ihnen doch noch sagen: die Schleieriscene ist wirklich zu lang. Ich möchte Ihnen da einen guten Strich vorschlagen, der mir vorhin eingefallen ist, — ein ganz einfacher Strich, der anderthalb wortreiche Seiten ausmerzt.“

„Wenn Sie meinen . . .“ jagt der Dichter kleinlaut.

Die unglückliche Schleieriscene! Siebzehn Seiten hatte sie im ursprünglichen Manuskripte. Nach der ersten Vorlesung hatte der Dichter sie um eine Seite gekürzt. Der Direktor hatte zwei Seiten, der Dramaturg drei weitere gestrichen. Bei der Leseprobe wurden wieder zwei Seiten abgethan, während der Proben allmählich vier. Nun kamen noch anderthalb Seiten dazu! Und so war denn diese Hauptscene, die dem Dichter während des Schaffens die vollste Freude bereitet hatte, nun glücklich auf drei und eine halbe Seite zusammengeshrumpft!

1156. Die letzte Probe. Vor der siebenten Probe hat der Direktor die technischen Hilfskräfte zum

sich versammelt und sich darüber beruhigt, daß alle seine Anordnungen richtig verstanden und genau befolgt worden sind.

Der Kapellmeister, der bisher die Ballmusik hinter der Scene auf dem Klavier begleitet hatte, hat jetzt sein kleines Orchester aufgestellt; es ist auf die Tonstärke ausprobiert worden, daß die melodramatische Begleitung stimmunggebend, vernehmlich aber nicht vorlaut wirkt.

Der Requisiteur hat sämtliche richtige Requisiten, wie sie in der Vorstellung selbst zur Anwendung kommen, zur Stelle geschafft. Bisher waren viele nur markiert worden: beliebige Bücher, beliebige Tischglocken, leere Flaschen und Gläser. Jetzt wird mit denselben Gebrauchsgegenständen, die am Abend benützt werden, hantiert, so daß dem Künstler jede verwirrende Ueberraschung erspart bleibt.

Ebenso hat der Tapezierer die richtige Möbelgarnitur vollzählig aufgestellt. Schon vorher hatten sich die Damen nach Farbe und Musterung erkundigt und sich auch untereinander verständigt, um geschmackwidrige Kollisionen mit den Grundfarben ihrer Toiletten zu verhüten. Der Schauspieler muß genau wissen, wie hart das Polster, wie breit der Sitz ist, wie hoch die Lehne, auf die er sich zu stützen, wie schwer der Sessel, den er hin und her zu schieben hat. Auch die als Zimmerschmuck dienenden Blumen müssen da sein. Sonst kann es sich ereignen, daß ein tiefhängendes Palmenblatt während der Liebes-scene, die sich auf dem Divan vor dem Blumenarrangement abspielt, die Liebhaberin fixelt oder den Liebhaber zu lächerlichen Bewegungen nötigt, daß Störungen von unberechenbar schädlichen Folgen eintreten können.

Der Beleuchter hat seine genauen

Aufzeichnungen, bei welchem Stichwort das Licht langsam vermindert oder verstärkt werden, wann heller Tag, Abendrot, Mondlicht oder brennende Lampen die Bühne beleuchten sollen.

Der Vorhangzieher steht auf seinem Posten.

Der Oberleiter des gesamten unsichtbaren Apparates, der den Mond aufgehen, den Donner erschallen, die Musik einsetzen, die Schauspieler rechtzeitig aus ihren Garderoben auf die Bühne zu citieren und ihnen den Augenblick ihres Auftretens zu bedeuten hat, — der Inspicient, gewöhnlich zugleich Sündenbock und stiller Liebling des Direktors und der Künstler, läuft mit seinem wohl- ausgearbeiteten Scenarium ab und zu — *hic et ubique* — unablässig Weisungen gebend, möglichst geräuschlos und durch seine Ruhe beruhigend.

Die technischen Neußerlichkeiten sind für die Bühnenwirkung niemals nebensächlich; sie können unter Umständen sogar eine entscheidende Wichtigkeit gewinnen. Eine Störung, die durch Unaufmerksamkeit, Nachlässigkeit oder Ungeschicklichkeit in der Handhabung des technischen Apparates verursacht wird, kann verhängnisvoll werden.

Wenn die Musik nicht rechtzeitig einsetzt und der Schauspieler zu sagen hat: „Hören Sie die verlockenden Klänge?“ — wenn die von einem zudringlichen Courmacher belästigte Dame den Diener rufen soll und die verdammte Klingel mit irgend einem neuen findigen Mechanismus pariert nicht; — wenn sich der abgewiesene Liebhaber in wilder Verzweiflung auf den Sessel wirft und er in das unerwartet weiche Polster so tief versinkt, daß die Beine in die Luft schnellen; — wenn der zärtliche Jüngling im Dunkel der Nacht die

verlassene Freundin mit der Geliebten verwechseln soll und die Rampe erstrahlt in voller Helligkeit; — wenn der Vorhang zwanzig Sekunden zu früh in die entscheidende Schlußpointe hineinrasselt oder zu lange oben in den Soffiten kleben bleibt, während der Vater auf die ungeratene Tochter mit der erhobenen Rechten eindringt und die wilde Bewegung zu einem lebenden Bilde von alberner Wirkung erstarren muß; — bei allem und jedem Versagen dieses Apparates überkommt das Publikum eine unbeabsichtigte fröhliche Stimmung, ein unwiderstehlicher Reiz zum Lachen. Und der Erfolg einer wichtigen Scene, ja eines ganzen Actes kann durch die jähe Zerstörung der Illusion, durch diese Ausschaltung der Ergriffenheit und das Hineinplagen der Lächerlichkeit zu nichte werden.

„Heute bitte ich Sie, wenn möglich, nicht zu unterbrechen,“ sagt der Direktor in vollem Ernste zu dem Unglückswurm von Dichter, der während der ganzen Vorbereitungszeit so diskret, so artig gewesen ist! „Was etwa noch zu ändern ist, wollen wir in den Zwischenakten erledigen. Es kann sich ja wohl auch nur noch um einige kleine Striche handeln.“

Ach!

Die beiden ersten Acte gehen gut. Es klappt alles. Die vier D's Dichter, Direktor, Dramaturg, Darsteller, sind in bester Stimmung.

Den vorteilhaftesten Eindruck macht auf den Dichter der dritte Aufzug. Als der Vorhang fällt, scheint ihm der Erfolg entschieden zu sein. Er strahlt und drückt dem Direktor, dem er im geheimen nun mancherlei abbittet, gerührt die Hand. Der aber macht ein ziemlich langes Gesicht.

„Ich kann mir nicht helfen,“ sagt der Unerbittliche, „ich finde, die

leidige Schleierscene schleppt noch immer. Ich weiß nicht, ob es anderen auch so ergeht, — mich reißt sie aus der Stimmung. Am richtigsten wäre es wahrscheinlich, man ließe sie ganz weg.“

Auf diese Bemerkung hat der Dramaturg offenbar nur gewartet. Ganz sachte, wie auf wollenen Sohlen, wie das Verhängnis ist er herangeschlichen. Er lächelt, — der Mensch lächelt immer! Und mit einer Dialektik und Volubilität, gegen die der ungeübte, des Vokabulariums unkundige Autor nicht aufkommen kann, setzt er auseinander, daß diese Scene geradezu verderblich ist! Sie fällt aus der Handlung heraus, sie irritiert, sie unterminiert, sie macht die ganze Wirkung zu Schanden, sie bringt den ganzen Bau zu Fall. Der Dichter wird dem Direktor dereinst noch Dank wissen, wenn er jetzt vergewaltigt wird. Die Scene ist einfach unmöglich, unmöglich, unmöglich!

Ein letzter Seufzer des Dichters.

„Na, dann also in aller Teufel Namen weg damit! Ihr Blut komme über euch und eure Kinder!“

Und nach dieser Scene, von der nun nichts, gar nichts übrig geblieben ist, hatte das Stück seinen ersten Titel „Um einen Schleier“ erhalten! Nun ist sie spurlos verschwunden. Sic transit . . . In einem Vorgefühl von Galgenhumor hatte der Dichter sein Werk schon vor einigen Monaten „Der Stoß ins Herz“ umgetauft. Der Titel paßte auch.

Die zweite Hälfte des dritten Actes wird nun ohne die bewußte Schleierscene noch einmal probiert. Und siehe da, es geht auch. Es wird nichts vermißt. Die Wirkung ist sogar verstärkt. Vom Bühnenstandpunkt aus hat das Stück wirklich gewonnen. Das muß der Dichter ehrlich eingestehen. Er meint dem davongeflatterten Schleier noch eine

letzte Thräne nach. Dann verzehrt er auch ihn.

Der letzte Akt macht sich leidlich. Mehr hatte man auch nicht von ihm erwartet. Und die Zufriedenheit von ehedem stellt sich wieder ein.

**1157. Ueberblick.** „Nun wollen wir also das Beste hoffen,“ sagt der Direktor. „Ich habe Vertrauen. Ich denke, jetzt werden wir wohl auch allen überflüssigen Ballast über Bord geworfen haben. Meinen Sie nicht auch? Wenn Sie objektiv sind, werden Sie nun selbst einsehen, daß Ihre Dichtung in ihrem strafferen Gefüge unendlich gewonnen hat. Zum Glück gehören Sie zu den traktablen Autoren . . . Ach, mein Verehrtester, was so ein armseliger Direktor auszustehen hat, wenn er sich mit einem widerspenstigen Dichter herumbalgen muß, der jedes Wort, das er geschrieben hat, mit Krallen und Zähnen verteidigt, wie die Löwin ihr Junges — Sie machen sich keinen Begriff davon! Sehen Sie, der Dichter sieht die Sache immer nur vom einseitigsten Standpunkt an — vom Standpunkte des in sein Kind vernarrten Vaters. Er denkt aber nicht an die andern, die dem fremden Geschöpfe teilnehmend und lieblos gegenüberstehen. Und er macht sich auch nicht klar, daß die Leute, vor denen das Stück aufgeführt wird, keine Ahnung davon haben, was ursprünglich dagestanden hat, was beseitigt worden ist. Wieviel Verdruß könnten sie sich und den andern ersparen, wenn sie sich vergewärtigten, daß der Direktor doch nichts anderes will, nichts anderes wollen kann, als des Autors Bestes. — Und nun, da wir am Ende unserer Wanderung stehen, werfen Sie einmal einen Blick auf die Strecke, die wir zurückgelegt haben. Wir haben zunächst das Außerliche, die Stellungen und Bewegungen

festgestellt (Probe I und II). Dann den Inhalt herausgearbeitet, die Exposition klar gemacht, den Lauf der Handlung veranschaulicht (Probe III und IV). Dann die erworbenen Resultate sichergestellt und einen Ueberblick über das Ganze zu gewinnen gesucht (Probe V). Dann die feinere Ausarbeitung vorgenommen, den Vortrag durch richtige Bemessung der Stimmstärke, des Tempos, der Pausen, durch Regelung des stummen Spiels, durch Verteilung von Licht und Schatten belebt (Probe VI). Und schließlich die Accessorien, die Beleuchtung, Requisiten und dergl. in einer Probe ohne Unterbrechung (VII) so festgestellt, daß wir durch das Nebensächliche eine Störung des Hauptsächlichen nicht zu fürchten haben. Und morgen werden wir uns auf der Generalprobe davon überzeugen, daß wir nun die scenischen Vorbereitungen mit gutem Gewissen als abgeschlossen ansehen dürfen. Wir haben den Autor oft verstimmt, oft nervös gemacht. Aber wir haben recht gehabt. Uebermorgen abend nach der Vorstellung wollen wir uns wieder sprechen.“

**1158. Die Generalprobe.** Für ein respectables Kunstinstitut, wie wir es im Auge haben, ist die Generalprobe nichts anderes, als die erste Vorstellung mit Ausschluß der Öffentlichkeit.

Das Haus bietet heute einen ganz anderen Anblick dar als an den Probetagen vorher. Der Vorhang ist herabgelassen, der Zuschauerraum genügend beleuchtet.

Für Direktor, Dichter und Dramaturg sind in der Mitte der dritten oder vierten Parkettreihe Plätze freigehalten, in den mittleren Reihen sitzen die im Stücke nicht beschäftigten Mitglieder der Bühne, die für die Neuaufführungen ein genügend starkes Interesse

haben. Noch etwas weiter nach hinten setzen sich später die Chefs der technischen Abteilungen, die sich von der Wirkung ihrer Leistungen überzeugen wollen. Der Theatermeister sieht sich dann die Bühne noch ein letztesmal an. Die Garderobiers und Friseure mustern Erscheinung und Köpfe. Auch einige nahe Anverwandte der beschäftigten Künstler — zumeist nur weiblichen Geschlechts: Mütter, Gattinnen, Schwestern und Töchter, denen der Direktor den Einlaß zur Generalprobe gewährt hat, verbergen sich in den hinteren Reihen.

Da genau unter denselben Bedingungen gespielt werden soll wie am Abend der ersten Vorstellung, erscheinen die Damen in ihrer Toilette, geschminkt und frisiert, die Herren haben ihre Masken gemacht. Jeder einzelne stellt sich vor Beginn dem prüfenden Auge des Direktors dar. Die jungen Damen erwarten ein Kompliment über den Geschmack ihrer Frisur, ihres Kostüms. Die älteren auch. Die Herren nehmen unwillkürlich eine gewisse Pose an. Der Charakterspieler, der die Herstellung interessanter Köpfe zur Virtuosität herausgebildet hat, legt sein Gesicht in nachdenkliche Falten und fragt dann lächelnd: „So recht?“ Der Direktor lächelt auch. Darauf verläßt er mit dem Dichter und Dramaturgen die Bühne. Alle drei nehmen ihre Sitze im Parkett ein. Es wird andächtig still. Der Direktor ruft „anfangen!“ Der Zuschauerraum wird dunkel. Der Vorhang hebt sich. Das Spiel beginnt. Die Künstler setzen alle ihre Kräfte ein, um so gut wie möglich zu spielen. Keine störende Unterbrechung. Alles so, wie es sein soll.

Man sollte doch meinen, daß unter solchen Verhältnissen eine

Aufführung den erfahrenen Theatermann zu einem abschließenden Urteil über das Schicksal des Stückes am Abend der ersten Vorstellung befähigen müsse.

Das ist aber keineswegs der Fall.

„Beim Theater kommt es immer anders,“ lautet ein beständig wiederholtes Kulissenwort. Jede erste Vorstellung bringt in der That Unerwartetes, Ueberraschendes. Das ist auch gar nicht verwunderlich.

Das Schicksal eines neuen dramatischen Werkes wird durch die Kooperation von drei ungefähr gleichmäßig wichtigen Faktoren bestimmt: durch Dichtung, Darstellung und Publikum. Und da dieser letzte Faktor fehlt, beweist die Aufnahme, die ein Stück in der Generalprobe findet, noch gar nichts. Denn die paar Leute, die das Stück auf der Generalprobe sehen, sind alle mit dem Theater mehr oder minder verwachsen und haben mit dem richtigen Publikum nichts gemein. Es gehört keineswegs zu den Seltenheiten, daß das Publikum am ersten Abend das Urteil, das die Sachverständigen und zumeist Beteiligten bei der Generalprobe gefällt haben, gerade auf den Kopf stellt. Was in der Generalprobe schwerfällig, schleppend gewirkt hat, macht am Abend plötzlich, durch die Teilnahme des Publikums aufgefrischt und beflügelt, einen lebhaften, freudigen Eindruck. Und umgekehrt: was tags vorher stimmungsvoll angemutet hatte, langweilt am Abend.

Und also geschieht es, daß bisweilen ein mit Sicherheit vorhergesagter Erfolg sich in ein Fiasko wandelt, und daß dagegen ein Schauspiel, von dem man sich wenig oder gar nichts versprochen hatte, einen durchschlagenden Erfolg erzielt. Es kommt eben immer an-

ders. Und es läßt sich als Regel aufstellen: keine Premiere ohne Ueberraschung.

Wenn auch nach der Absicht aller Beteiligten die Aufführungen der Generalprobe und des ersten Abends durchaus übereinstimmen sollen, so decken sie sich in Wahrheit doch nicht vollkommen. Durch die Aufnahme wird die schauspielerische Leistung stark beeinflusst, die Kraft des Darstellers gesteigert oder gelähmt. Für den Schauspieler ist der Resonanzboden des Publikums von großer Wichtigkeit. (Für den Komiker z. B. von der allergrößten. Es giebt keinen Komiker, der auf der Probe so spielen kann, wie er am Abend spielt.) Schlägt etwas ein, auf das der Künstler nicht gerechnet hatte, so wächst sein Mut, und in seine Leistung kommt ein von ihm selbst nicht geahnter Schwung. Versagt aber eine Wirkung, auf die er fest gerechnet hatte, so wird er unsicher, verliert das Selbstvertrauen, verliert den Zusammenhang mit denen da unten, die er, um etwas Nichtiges und Tüchtiges zu leisten, völlig in der Hand haben muß. Und dann „ist's um den Armen, den Türmer, gethan!“

Und noch eins. Die Aufführung eines jeden Stückes setzt die Thätigkeit eines sehr komplizierten Mechanismus voraus. Hunderte von Rädern und Rädchen müssen exakt ineinandergreifen, wenn alles gut gehen soll. Bei der Unvollkommenheit aller menschlichen Einrichtungen ist es ganz unvermeidlich, daß sich irgendwo eine Schraube lockert. Bei der Generalprobe kann die Maschine jeden Augenblick noch zum Stehen gebracht werden, und der kleine Schaden wird schnell wieder gut gemacht; bei der Vorstellung faßt das Schwungrad weiter, die Störung ist nicht zu

beseitigen und die Maschine liefert schlechtere Ware.

**1159. Die erste Aufführung.** Niemand wird von diesen Wahrnehmungen schärfer angepaßt als der Dichter.

Daß ein Bühnendichter am Tage der ersten Aufführung und während der Vorstellung seine Ruhe bewahrt, gehört zu den großen Seltenheiten. Gewöhnlich befindet er sich an diesem kritischen Tage, der für ihn so überaus wichtig ist, in mehr oder minder starker Erregung, die schon früh anhebt und sich, je näher die verhängnisvolle Stunde des Anfangs der Vorstellung rückt, langsam und beharrlich steigert. Kalisch lief, während der Premieren seiner Possen, in Schnee und Frost im dunkeln Garten des Wallner-Theaters oder in der schmutzigen Blumenstraße umher. Sardou legt sich ins Bett und trinkt Lindenblütenthee. Einer unserer glücklichsten Lustspieldichter durchmischt, wie das Raubtier seinen Käfig, den Bühnenraum hinter dem Prospekte, den gesenkten Kopf pendelnd, unaufhörlich, unnahbar und zerbeißt sein Taschentuch, das er wie einen Knebel in den Mund pstopft. Ein anderer klettert auf eine der oberen Sprossen der Feuerleiter. Er will nicht angesprochen werden, nichts sprechen, nichts hören, nichts sehen. Aber er muß dem Orte des Verhängnisses nahe bleiben. Wieder ein anderer stürzt in wilder Flucht davon — irgendwohin, nach Eberswalde oder Treuenbriezen — und läßt sich von einem zuverlässigen Freunde, den er ins Vertrauen gezogen hat, telephonisch oder telegraphisch nach jedem Altschlusse Bericht erstatten. Es ist eben Temperamentsache. Wir wollen ein vernünftiges Mittelmaß annehmen.

Es ist ein Viertel auf acht. Um halb acht beginnt's.

Der Autor brückt sich auf der Bühne und hinter den Kulissen herum. Niemand kümmert sich sonderlich um ihn. Alle haben anderes zu thun. Er blickt durch das kleine Guckloch im Vorhang. Das Haus füllt sich. Er erkennt diesen und jenen Bekannten. Einige Freunde, aber auch einige notorische Brunnenvergifter, die besser zu Hause geblieben wären. Die Leute begrüßen sich, erzählen sich was, lachen. Auch die Freunde kommen ihm unerträglich teilnahmslos vor. Er tritt zurück und sieht sich um. Die Arbeiter haben ihr Werk gethan. Dieser und jener Künstler taucht auf den Brettern auf. Sie grüßen den Autor — höflich, aber flüchtig. Sie sind mit sich und ihrer Rolle viel zu beschäftigt, selbst viel zu fieberhaft erregt, um sich in eine Unterhaltung einzulassen. Einige gehen auf und nieder und murmeln unverständliche Sätze vor sich her, die sie mit markierter Mimik und mit markierten Gebärden begleiten.

Halb acht.

Der Direktor fragt: „Alles fertig?“ Der Inspizient bejaht.

Der Direktor tritt jetzt an die Gardine und sieht in den Saal.

„Ein paar Minuten müssen wir noch warten. Es ist noch zu unruhig. Bei dem schlechten Wetter können die vielen Wagen nur langsam vorfahren.“

Fünf Minuten später. Übermüdgter Blick durch das Guckloch; dann auf die Uhr. Sieben Minuten über halb.

Zum Inspizienten: „Sie können das erste Zeichen geben.“

Mit nervös machendem Schrillen ertönt der angeschlagene Timbre. Alle treten in die Kulisse. Außer dem Direktor und dem ziemlich

ratlos hinter ihm stehenden Dichter bleiben nur noch die beiden in der ersten Scene beschäftigten Künstler auf der Bühne und nehmen die ihnen angewiesenen Stellungen ein.

Ein letzter Blick durch den Vorhang in den hellen Saal. Noch eine Minute.

„Also anfangen!“

Zweiter Anschlag der Glode. Der Direktor tritt mit dem Dichter hinter die Kulisse.

„Sie bleiben doch wohl oben?“ Er geht schnell durch die eiserne Thür und tritt in seine Loge. Währenddem schlägt die Glode noch einmal an. Der Vorhang hebt sich.

Der Inspizient hat für den Dichter einen Stuhl so gestellt, daß man durch die Gaze des Fensters einen Teil der Bühne sehen und alles gut hören kann.

Während der ersten Scene ist es freilich noch recht störend unruhig da unten. Die unverbesserlichen Nachzügler zwingen ganze Reihen, sich unwillig von den Sitzen zu erheben, und belästigen das ganze Parkett. Jeder Laut im Hause bringt in merkwürdig verstärktem Widerhall zum Ohre des lauschenden Autors. Wer doch die Zuschauer zur Pünktlichkeit erziehen könnte! Aber nach und nach tritt Ruhe ein. Man scheint aufzupassen. Alles verläuft ganz vorschriftsmäßig.

In der Mitte der zweiten Scene geht zum erstenmal eine leise rauschende beifällige Bewegung durch die Reihen . . . und alsbald steigt eine unbeschreiblich angenehme Temperatur auf, die den Darstellern ein sonderliches Behagen bereitet und den Dichter mit köstlichem Wohlgefallen erfüllt. Es ist wie das Säuseln der Blätter blühender Linden am Sommerabend, ein süßer Ton, ein süßer Duft.

Und wieder wogt es melodisch



hafterer für den Dichter. Er wird sich auf einmal seiner jämmerlichen Situation bewußt, daß man ihn für die Sünden einer anderen büßen läßt. Er kann nichts, garnichts thun, um den Fehler wieder gut zu machen.

Die Erkenntnis seiner Hilflosigkeit, seiner Ohnmacht erregt ihn fürchterlich. Er fühlt in der Herzgegend so etwas Kaltes. Es zuckt um seine Lippen. Auf seinen Backenknochen glüht es trocken. Er zwingt sich zu einem Lächeln; aber er hält's auf seinem Marterstuhle nicht mehr aus. Geräuschlos schleicht er nach dem Hintergrunde.

Der Vorhang muß ja gleich fallen. Und da wird der einsichtige Zuschauer das Facit des ganzen Aktes ziehen, wird sich der Szenen, die so warm angesprochen haben, dankbar erinnern, und es dem Dichter nicht nachtragen, daß sich eine Künstlerin in der Schlusscene vergaloppiert und dadurch die Wirkung geschmälert hat.

Der Vorhang fällt auch . . . Aber die hörbare Quittung für empfangene Freuden bleibt zunächst aus. Einige unbehagliche Sekunden. Sekunden dauern manchmal lange! Da regen sich einige freundliche Hände. Andere Wohlwollende klatschen mit, und es kommt zuguterlekt doch ein Hervorruf zustande. Freilich weniger ehrlich und innig als die früheren; aber doch ein Hervorruf.

Die Sentimentale rast wütend in ihre Garderobe. „Ich wußte es ja! Mein Schlafzimmer!“

Der Dichter ist über die Aufnahme dieses Aktes einigermaßen bestürzt. Ist es nun ein Erfolg? Ist es kein Erfolg? Er legt die Frage sich selbst, er legt sie jedem Mann vor, der ihm in den Weg läuft.

„Ist's ein Erfolg? Was meinen Sie?“

„Ach ja . . . ich denke doch. Sie haben ja gerufen.“ „Von Durchfall kann keine Rede sein.“ „Sie können mit der Aufnahme ganz zufrieden sein.“

So etwa lauten die Antworten, — laulich, unsicher, „pflaumenweich“, wie es im Kulissenjargon heißt.

Daß der letzte Akt seiner ganzen Beschaffenheit nach nicht dazu angethan ist, den in gelindeß Schwanken geratenen Bau zu stützen und zu festigen, davon sind alle überzeugt. Auch der Autor selbst.

Aber siehe da, es kommt immer anders! Die kleine Scene zu Anfang, die auf allen Proben ziemlich stiefmütterlich behandelt und kaum beachtet worden war, gefällt ausnehmend. Sie stimmt das Publikum wieder empfangsfreudiger, dankbarer, und dieser Akt, der allgemein für den schwächsten gehalten wurde, wird eigentlich am allerbesten aufgenommen. Der Dichter wird gerufen.

In summa: ein recht guter, ehrlicher, wenn auch nicht stürmischer Erfolg.

Der sicherste Vorberechner, der nur in Zahlen spricht, der Inspizient kalkuliert: „Fünfzehn bis zwanzig Vorstellungen, die Hälfte gut besucht. Langt gerade bis zum Kehraus!“ Und er täuscht sich auch diesmal nicht.

Nach der Vorstellung vergnügtes Zusammensein mit dem Direktor, dem Dramaturgen, einigen Künstlern — die Sentimentale sagt wegen entsetzlicher Migräne ab — und einigen guten Freunden. Der Direktor trinkt auf den Dichter, auf sein Werk, vivant sequentes! Der Dichter dankt mit einem Toast auf den ausgezeichneten General und seine sieggewohnte Schar. Alles, ganz wie es sein soll.

Ein unvergeßlicher Abend. Der

glückliche Dichter freut sich von Herzen der Rosen, die ihm auf den Weg gestreut werden, und hat des Harms vergessen.

**1161. Die Kritik.** Am andern Morgen kommen die Zeitungen. Die Kritiken sind nicht unfreundlich, aber auch durchaus nicht enthusiastisch. Zwischen den einzelnen bestehen geradezu burleske Widersprüche. Der eine sagt hott!, der andere sagt hüh! Für diesen ist die Klarheit der Exposition das beste am Stück; jener findet sie völlig confus. Jeder Akt findet seinen Liebhaber, jeder Akt wird als der mißlungenste bezeichnet. Für einen Anfänger beherrscht der Autor die Technik schon in wahrhaft beunruhigender Weise. Von der Technik hat der unerfahrene Dichter noch keine Ahnung. Sein Dialog ist ungemein natürlich und flott, der Dialog ist seine schwache Seite . . . Aber alle stellen dem Verfasser das Zeugniß aus, daß er entschieden begabt ist, und daß sein Stück Gutes für die Zukunft verspricht.

Und noch in einem andern Punkte herrscht unter allen eine auffällige Uebereinstimmung. Als ob sich die Leute verabredet hätten, — alle schreiben: das Stück ist viel zu lang! Es ist unbegreiflich, daß ein so erfahrener, einsichtiger Direktor diese unerträglichen Längen hat durchgehen lassen. Da muß noch gründlich aufgeräumt werden. „Ist denn kein Dramaturg da?“ fragt ein Rezensent. „Ein energischer, rücksichtsloser Mann, nach dem der unbewanderte Dichter geradezu schreit? Der Herr, der jetzt dieses Amtes waltet, weiß offenbar nicht, worauf es eigentlich ankommt: immer frisch gestrichen! Aber gehörig!“

Nerven wie Stränge muß so ein Bühnenautor haben, wenn er sich durch diese ewigen Querulierungen

die Freude am Schaffen nicht verderben läßt. Und wir haben immer die günstigsten Voraussetzungen genommen: ein aufgeführtes, im ganzen doch gelungenes Stück, das dem Publikum gefällt und von der Kritik glimpflich behandelt wird. Wenn ihm aber die Arbeit mißlingt, wenn sie abgelehnt wird und sich der Chorus der berufenen und ungerufenen Kritik, das furchtbare Geschlecht der Nacht, auf das niedergebrogene Opfer stürzt, — o jerum!

Ob es auf dem Gebiete des geistigen Schaffens noch irgend etwas giebt, bei dem der Abstand zwischen der hohen Freude an der Arbeit, den Augenblicken vornehmer Erhebung, die man, ohne den Mund zu voll zu nehmen, als weihenvolle bezeichnen darf, und der entsetzlichen Nüchternheit, den Quälereien und Mörgeleien, die der schaffende Künstler zu erdulden hat, bis das „Kind seiner Muse“ den Weg vom stillen Halbdunkel der Arbeitsklausur bis zur grellen Helligkeit der Öffentlichkeit zurückgelegt, — und ob bei irgend einem andern Kunstwerk für die schließliche Veröffentlichung ein höherer Preis gezahlt wird, als beim Drama, dem dichterischen oder musikalischen? Wir dürfen diese Fragen aufwerfen, wir brauchen sie nicht zu beantworten. Aber vielleicht wird man dem alten Dramatiker nicht unrecht geben, der auf einem Spaziergange mit einem tiefen Seufzer einem hoffnungsfrohen Anfänger zurief: „Junger Freund, glauben Sie mir: Stücke schreiben ist eine Pferdearbeit!“

Und doch giebt es kaum Einen, der sich durch das Märtyrertum der schriftstellerischen Arbeit für die Bühne, durch das vabanque-Spiel, das jedes Stück mit sich bringt, durch die Schnelligkeit und Lieblosigkeit der Aburteilung von der dramatischen Dichtung abbringen

ließe. Die Bühne übt auf alle, die einmal mit ihr zu thun gehabt haben, eine hypnotisierende Wirkung. Und die Freude am dramatischen Schaffen ist so groß, daß beim neuen Stücke die Leiden, die das vorhergehende seinem Urheber bereitet hat, schon wieder vergessen sind.

**1162. Drucklegung und Vertrieb. Das finanzielle Ergebnis.** Nun ist also das Stück aufgeführt und es hat die öffentliche Prüfung in der Hauptstadt schlecht und recht bestanden.

Wenn der Autor gescheit ist, hat er mit der Drucklegung bis zu diesem Augenblicke gewartet. Gewöhnlich läßt ihn aber die Ungeduld den Fehler begehen, das Stück zu früh drucken zu lassen. Das macht denn so und so viele „Kartons“, eingefügte und kassierte Blätter, gewöhnlich aber sogar einen Neudruck notwendig.

Am meisten empfiehlt sich wohl, mit einem Drucker, der schon viel Bühnenwerke gedruckt hat, ein Abkommen dahin zu treffen, daß von dem Satz in der ersten Fassung, die das Fegefeuer der Proben noch nicht überstanden hat, etwa fünfzehn bis zwanzig Exemplare abgezogen werden, und daß man den Satz stehen läßt. Denn es erleichtert die Bühnenarbeit ungemein, wenn für die Einstudierung über eine genügende Anzahl von Exemplaren verfügt werden kann. Es ist praktisch, wenn dem Regie führenden Direktor, dem Mitregisseur, dem Inspicienten, dem Souffleur und womöglich auch den Künstlern, die in den Hauptrollen beschäftigt sind, je ein Exemplar gegeben werden kann. Die Exemplare der Regie und des Souffleurs werden zur Buchung der Abänderungen, zur Eintragung des Szenariums durch-

Dann erst wird von dem auf der

Bühne mehr oder minder umgestalteten Stücke nach der Aufführung, die sehr oft auch noch zu erheblichen Änderungen veranlaßt, unter Benützung des stehenden Satzes der Neudruck hergestellt.

Die Druckkosten für das erste Stück, oder auch wohl für die ersten Stücke hat der Dichter gewöhnlich allein zu tragen. Wenn das Stück nur einigermaßen Erfolg hat, spielt diese Ausgabe keine Rolle. Bei schon erfolgreichen Autoren beteiligt sich der Agent an den Herstellungskosten, trägt sie unter Umständen sogar allein, um sich den Vorteil des geschäftlichen Vertriebs zu sichern.

Selbst wenn der Autor Beziehungen zu Bühnenleitern hat, so wird er in den meisten Fällen den Hauptvertrieb seines Stückes doch den Agenten überlassen müssen. Die bekanntesten Agenten sind tüchtige und erfahrene Geschäftsleute, auf die man sich getrost verlassen darf. Herren können sie freilich auch nicht. Ihre Bemühungen, einem Stücke den Weg zur Bühne erst zu erschließen, sind im allgemeinen gewiß nicht zu hoch anzuschlagen. Ein gutes Stück bricht sich schon selbst Bahn, und mit einem schlechten kann auch der eifrigste Agent nichts anfangen. Aber sie schließen die Verträge zu möglichst vorteilhaften Bedingungen für die Autoren ab, üben mittels der trefflichen Organisation ihres Geschäfts eine genaue Kontrolle über die Aufführungen, ziehen die Gelder ein und führen sie pünktlich, nach Ablauf eines jeden Quartals an den Autor ab.

Für ihre Mühewaltung bringen sie von den eingegangenen Tantiemen gewöhnlich zehn Prozent in Abzug. (Für Aufführungen im Auslande mehr, für Amerika bis zu fünfzig Prozent.) Aber der Autor könnte selbst mit ungeheurem Zeitverlust die Aufführungen in all den

kleinen Nestern nicht verfolgen, und findet bei der Prozentzahlung an die Agenten doch seine Rechnung.

Ein anständiger Erfolg in der Hauptstadt verbürgt die Aufführung des Stückes auf einer langen Reihe von Bühnen in andern Städten. Ein richtiger Durchfall auf einer maßgebenden Bühne dagegen bringt dem Stücke sichern Tod. Und für diesen Toten giebt es kein Aufstehen. Es kann ja einmal vorkommen, — es kommt eben alles einmal vor, — daß ein bei der entscheidenden ersten Aufführung abgelehntes Stück sich bei einer späteren Vorstellung wieder aufrappelt, und dann ganz vergnügt weiterlebt. Aber das ist doch ein sehr seltener Fall. Erfahrungsgemäß entscheidet beinahe immer die Berliner oder Wiener Premiere als letzte Instanz über Leben und Tod.

Spricht nun dieser Areopag das Todesurteil über das Stück aus, so wird der Dichter nicht nur ideell durch die schonungslose Abfertigung in der Presse grausam gestraft, er erleidet auch materiell schweren Schaden. Dann wird ihm für seine lange ehrliche Arbeit ein wahrer Bettelohn. Hat aber die Arbeit Erfolg, so wird sie sehr anständig honoriert. Ein großer, echter, durchschlagender Erfolg kann dem Dichter ein kleines Vermögen einbringen, ist jedenfalls dazu angethan, seiner Existenz eine viel günstigere wirtschaftliche Unterlage zu geben, als sie ihm von irgend einer andern schriftstellerischen Leistung geboten werden könnte.

Aber solche Erfolge sind seltene Ausnahmen, und auch bei diesen wird das finanzielle Ergebnis eines sogenannten „Zugstückes“ oft sehr übertrieben.

Daß der begabte und glückliche dramatische Dichter für ein Werk, das den Hunderttausenden der Theaterbesucher Freude bereitet, dank unserer Gesetzgebung reichlich belohnt wird, ist gewiß mit Freuden zu begrüßen. Mit Wehmut müssen wir daran denken, wie der noch heute meist gespielte deutsche Dichter, der noch heute zugkräftigste, wie Friedrich Schiller sich mit Mühe und Not durchs Dasein hat schlagen müssen. Zwei, drei seiner Meisterwerke würden jetzt genügen, ihn zum reichen Manne zu machen.

Daß im allgemeinen die Verfasser der leichteren Stücke, der amüsanten Schwänke das größte Einkommen haben, — darüber klagen doch wohl zumeist diejenigen, deren schwerfällige Dramen kein Mensch sehen will. Auch unsere tüchtigen, respektabelsten Dichter der ernsten Richtung haben in unsern Tagen glänzende materielle Erfolge errungen, die sie der Notwendigkeit der Lohnarbeit entheben und ihnen gestatten, ohne Rücksicht auf das tägliche Brot in freier künstlerischer Wahl frei und künstlerisch zu schaffen.

Ein Duzend deutscher Dramatiker dürften heute mit demselben Rechte wie dereinst der vielbeneidete Franzose Eugène Scribe die Feder zu ihrem Wappen wählen mit der tröstlichen Devise: *inde fortuna et libertas!*



theatern, wie bei ersten Privattheatern — macht sich vielfach noch die widerwärtige Verquickung von Theaterzettel und Annonce breit. Wenn man ins Theater geht, will man doch nicht wissen, wer die billigsten Stiefel liefert oder eine neue Seife erfunden hat. Gehört die Einnahme aus diesen Inseraten unbedingt zu den Etatposten der lebenden Bühne, so trenne man wenigstens äußerlich den Annoncenanhang von dem rein Theatralischen, indem man die gleichgültigen Inserate auf einen Umschlag verweist, der den Theaterzettel als ein besonderes Blatt umschließen mag. Einige Berliner Theater haben mit dieser Trennung von Geschäft und Kunst bereits begonnen. —

Nur im Fluge kann in Folgendem, in einem eng gesteckten Rahmen, der Theaterzettel in seiner Geschichte betrachtet, nur Andeutungen über einige, nicht alle Phasen seines oft so kurzen Erdendaseins gegeben werden.

**1164. Altertum. Gesprochene Theaterankündigungen.** Es scheint, daß weder das griechische noch das römische Theater Vorankündigungen hatte, wenigstens hat sich keine Ueberlieferung davon erhalten. Bei Titus Maccius Plautus, dem römischen Komödiendichter (254 bis 184 v. Chr. Geb.) finden wir das regelmäßige Auftreten einer Prologus genannten Person, welche alles Nötige zum Verständnis des Stückes mittheilt, die auftretenden Personen, den Titel und Inhalt der Komödie, mitunter auch den Hinweis auf das griechische Original, welches der Römer bearbeitet hat. Im Amphitruo z. B. versieht der nachher als Jupiters Diener mitwirkende Bote und Diener Merkur das Amt des Prologes, der ausführlich den Inhalt des zu spielenden Stückes

erzählt. In der Mulularia tritt der Hausgott als Prolog auf, um die Vorgeschichte der Komödie zu erzählen u. s. w. Die Komödien des Publius Terentius Afer (185 bis 159 v. Chr.) haben zwar auch Prologe, in denen aber weniger von den Personen und dem Stück selbst die Rede ist, sondern sie scheinen nur vorgeführt zu werden, um ästhetische Fragen über das Theater zu besprechen.

**1165. Theaterankündigungen.** Was uns an Theaterankündigungen aus dem Altertum überliefert ist, beschränkt sich außer einigen Anspielungen und Mittheilungen bei den alten Schriftstellern und den erwähnten „Prologen“ zu den aufgeführten Stücken, auf Inschriften in Pompeji. Das Theater, im weitesten Sinne genommen, interessierte die Pompejaner ungemein. Viele aufgefundenene Freskogemälde in den Häusern, oder Mosaikbilder weisen theatralische Darstellungen, Scenen aus bekannten und unbekannten Stücken auf, ernste und komische Masken, Theaterproben und dergleichen sind vielfach als Wandschmuck verwandt. Die Anzeigen geschahen auf den belebten Plätzen, auf dem Forum sowie in den Volksbädern, wo sie mit schwarzer Farbe auf die weiße Wand gepinselt sind. Auch war eine eigene Mauer für die Ankündigungen vorhanden, „Album“ genannt. Die älteste und am vollständigsten erhaltene derartige Ankündigung betrifft allerdings keine theatralische Vorstellung, sondern Gladiatorenspiele, man darf aber als sicher annehmen, daß auch Theateraufführungen in gleicher Weise bekannt gemacht wurden.

**1166. Pompeji.** Ein solches Album ist uns in Pompeji in dem sogenannten Gebäude der Cumachia aufbewahrt. Dessen

äußere Mauer, nach der Abbondanzastraße zu, ist durch flache Pfeiler in eine Reihe von Feldern zerlegt, die abwechselnd flach dreieckig und flach gewölbt überkrönt sind. Dadurch erscheinen umrahmte Felder, auf denen sich zahlreiche Inschriften befinden. Neben zahlreichen Wahlempfehlungen zu allen möglichen Ämtern erscheinen hier, und an anderen Orten der Stadt Programme über das Auftreten bestimmter Gladiatorenfamilien. Eine dieser vollständig erhaltenen Inschriften lautet: „Des Medilen Suettius Certus Gladiatorenfamilie wird in Pompeji am 1. Juni kämpfen. Auch giebt es eine Tierheke. Ein Zeltbach ist vorhanden.“ Diese Inschrift, aus dem Jahre 20 n. Chr. und aus der Regierungszeit des Kaisers Tiberius stammend, ist das älteste vollständige Programm einer Vorstellung, das uns erhalten ist. Eine andere fragmentarisch vorhandene Ankündigung, welche das Auftreten der Gladiatoren des Titus Claudius Verus verspricht, schließt mit dem Zusatz, wenn das Wetter es erlaubt, womit also auf eine durch schlechtes Wetter möglich werdende Verschiebung der interessanten Vorstellung hingewiesen wird. Dem gegenüber findet sich eine andere Ankündigung mit dem Schlusssatz „ohne jeglichen Aufschub“, also wie es bei uns heißt, „ob schön, ob Regen“. Auch wird bei dem südlichen Klima mehrfach in den Ankündigungen besonders darauf aufmerksam gemacht, daß Wassersprengungen zur Milderung der Hitze vorgesehen sind. — Außer dem „Album“, der weißen Wand, müssen die Alten aber bereits eine Art Anschlagssäulen gehabt haben, denn es wird berichtet, daß diese oder jene Ankündigung an einen Pfeiler oder an eine Säule

angeschlagen werden soll. Es dürfte, wie bereits bemerkt, kein Unterschied zwischen der Ankündigung theatralischer oder circensischer Spiele bestanden haben, wird doch vielfach derjenige, der die Inschriften zu machen hat, am Ende namentlich genannt, entweder: dies schrieb Cajus, oder Cajus der Schreiber, oder dies übertünchte (überweißte) Cajus. Mehrfach nämlich, wenn die Anzeige erledigt war, wird wieder weiße Farbe über die Schrift gepinselt, womit der Untergrund zu einer neuen Inschrift vorhanden ist. Durch Abbröckelungen der oberen Lagen haben sich hierdurch manche wertvolle Inschriften erhalten.

**1167. Mittelalter.** Die geistlichen Spiele ernsten oder komischen Inhaltes brauchten im Mittelalter keine reklamenhaften Aufforderungen und Anpreisungen, da keine Konkurrenz vorhanden war. Fanden doch die Spiele entweder auf Betrieb der Behörden statt, städtischer oder geistlicher, oder sie waren alljährlich wiederkehrende festliche Veranstaltungen. So waren sie jedesmal längst an dem betreffenden Orte bekannt und bedurften keiner Ankündigungen. Der Einzige, der sich bisher wissenschaftlich mit der Geschichte des Theaterzettels beschäftigt hat, Dr. August Hagemann, teilt als älteste Urkunden die für eine Hamburger Passionsaufführung geschriebene Ankündigung mit, die im Druck fast zwei Großoktavseiten füllt. Sie ist in niederdeutscher Sprache abgefaßt und lautet hochdeutsch ungefähr so:

„Gott dem Allmächtigen zum Lobe, dem Leiden unseres Jesu Christi zur Ehre und Würde, die Herzen der Menschheit zur inneren Einklehr zu veranlassen, um der ewigen Seligkeit willen sind die würdigen Herren Dekane und das Kapitel und der

ehrsame Rat dieser Stadt überein-  
gekommen, daß man in der kom-  
menden stillen Woche das Leiden  
unseres Herren spielen soll. Und

Leute Hilfe und milde Handreichung  
schicken und ausrichten können, so hat  
der ehrsame Rat beschlossen, nach Auf-  
forderung des Kapitels, so daß beide

**D**urch gunst/wolff/wilfulbricht  
beyde geystlicher vnd werltlicher desser Stat Kostock ouerreich  
wert men hyr (wil god) vp dessen tofomenden Sondach/al  
se den dach der Aedelidinge marie/so der ere gades eyn scho  
ne innich vnde mercklich spyl anrichten / van deme State der  
werld/vnde söuen older der minschē/ de dorch mede inuōit  
ge Söuen artitel des lidēdes Christi/ vp de.vij.dagetyde wv  
sende. Def.vij.der yunffrouwen Marien dröffnisse/vnd sust  
dorch mennichfoldighe heylsame lere vnde fruchtbare vnder  
wisinge ane yenige schimpfliche lichtferdicheyt van der werld  
to dem dēste gades getogen/vn gātz befeert werden Ayt an  
hengen dem beslute schoner antōgynge eyner figuren der ewy  
gen frölichheyt/ allen deeren vnd vtherwelden gades gelouet  
Wen sodans to sende beleuet/mach sich an den midelnac  
het vōgen/ dar wert men halffweghe weluen anheuede.

**Salp to der rre gader.**

Ältester erhaltener gedruckter deutscher Theaterzettel.

Aus dem „Wilberatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur“, II. Auflage,  
Marburg 1895.

Der Zettel wurde um 1520 für eine Kostoder Theateraufführung gedruckt. Unter dem  
Druck steht noch handschriftlich: „So verne siß dat weber to Harhent schidende wert“;  
die Vorstellung fand also im Freien statt.

wenn man mit geziemendem und  
gebührllichem Anstand dafür sorgen  
muß, daß die Veranstalter des  
Spieles dieses nicht ohne frommer

vollkommen einig geworden sind, daß  
man dazu die Bürger und Bewohner  
bitten soll, geistliche und weltliche  
Personen, daß jeder nach seiner

Möglichkeit mit gutwilliger Handreichung, Förderung und gutem Willen beweise, daß das Werk zum besten der Seelen Seligkeit ausgerichtet werden möge. Die Herren des Kapitels und vom Rat werden dafür Sorge tragen, daß das Geld, das zu dem Spiel gegeben wird, für nichts anderes ausgegeben wird.“ Es folgt dann noch der Hinweis, daß das Spiel am Montag und Dienstag um 12 Uhr nach der Mahlzeit beginnen soll, nachdem man vorher den Gottesdienst besucht hat. Vermutlich stammt diese lange Ankündigung aus dem Jahre 1466.

**1168. Der älteste gedruckte deutsche Theaterzettel** bezieht sich auf eine Aufführung in Rostock im Jahre 1520 und lautet etwa: „Durch Gunst und Erlaubnis der geistlichen und weltlichen Obrigkeit dieser Stadt Rostock wird man hier, will's Gott, am kommenden Sonntag, als dem Tage Mariä . . . zu der Ehre Gottes ein schönes inniges und bedeutsames Spiel veranstalten von dem Stand der Welt und sieben Altersstufen der Menschen, wodurch in sieben Artfeln das Leiden Christi auf sieben Tageszeiten dargestellt wird . . .“ u. s. w. Handschriftlich steht noch unter diesem Zettel — ähnlich wie in Pompeji, da unter freiem Himmel gespielt wurde — „Sofern sich das Wetter zur Klarheit anschicken wird“. Vergl. vorstehendes Facsimile dieses Zettels.

Auch im mittelalterlichen Drama findet sich die mündliche Theaterankündigung durch den Prologsprecher, der unter verschiedenen Bezeichnungen auftritt: Auszriever, Bote, Regierer des Spiels, Expositor ludi, Praecursor &c. Hin und wieder versieht auch eine nachher mitspielende Person das Amt dieses Prologisten, der eine Inhaltsangabe des aufzuführenden

Stückes vorzutragen hatte und zwar in Gegenwart des gesamten Darstellerpersonals, welches vor Beginn in einem Zuge aufzumarschieren pflegte.

**1169. Personenbezeichnung.** Es ist bezeichnend für diese ersten Stufen der dramatischen Kunst, daß die Namen der darstellenden Personen als gleichgültig gar nicht genannt werden. Vielsach rief der Prolog die einzelnen Personen vor, die sich dann meldeten, doch wird in einer Spielordnung des anhaltischen Städtchens Zerbst von einer noch kindlicheren Art der Personenbezeichnung berichtet. Dort spielten (1507) die verschiedenen Zünfte gruppenweise auf einem durch Räder beweglichen Gerüst einen umfangreichen Cyclus biblischer Episoden. Hierbei hatten die Darsteller auf ihrer Kopfbedeckung den Namen ihrer Rolle zu tragen oder einen Zettel mit demselben Namen in der Hand zu halten — was sofort an die Darstellungen der zeitgenössischen Malerei erinnert. — Eine andere Art der Personenbezeichnung war die durch mündliche Selbsteinführung beim ersten Auftreten: Ich Ritter Seiz von Westerreich; So sprich ich Walter Besenstil; So hört mich Jägermeister auch; So sprich ich Kaufschenhafen genannt; Ich pin geheissen Ritter Otto u. s. w. Der Name des Dichters wird niemals genannt, weder in den Ankündigungen, noch in den Prologen. Selbst die allermeisten Handschriften mittelalterlicher Dramen bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts weisen den Namen des Autors nicht auf.

**1170. Theaterzettel mit Inhaltsangabe.** Als die Bühne nicht mehr ausschließlich die Stätte großer massenhafter Spiele ernster und heiterer Art war, sondern sich weltlich spezialisierte, in dem Zeitalter

der Haupt- und Staatsaktionen verschwand die gesprochene Ankündigung der Personen und des Inhalts, und der Zuschauer erhielt ein gedrucktes Blatt, welches ihm den Inhalt des zu gebenden Stückes in einem kurzen Bericht, einer übersichtlichen Darstellung der sich abspielenden Handlung bot. Der naive Zuschauer brauchte diese Einführung um so mehr, als die Handlung der Stücke sich meist aus historischen oder mythologischen Szenen zusammensetzte, die in zeitlich oder räumlich fern gelegenen Epochen und Ländern spielten oder phantastisch erfunden waren. Nahm man auch vielfach den Stoff aus historisch bekannten Zeiten, und brachte man jüngst verstorbene Fürsten, Helden und Kriegsmänner auf die Scene, so war es dem Publikum um so willkommener, sich über die geschichtliche oder persönliche Einzelheit vorher informieren zu können. Sicher hat nebenbei auch noch das mündliche Ankündigen der für den Abend bestimmten Komödie weiter bestanden, aber doch nicht, wie bisher, in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Spiel. Hier einige dieser Zettel als Typen:

„Heute werden die anwesenden Hoch-Deutschen Comödianten denen Liebhabern der rechtschaffenen Hoch-Deutschen Schau-Spiele aufführen eine ganz neue / sehenswürdige Tragödie / genandt:

Tödtliche Frucht der Trunkenheit /  
Oder

Alexanders Mord-Banquet.

Zwey von des Königs Rätthen verwundern sich über die grosse Glückseligkeit des Königs. Morio / des Königs lustiger Diener / hat kurzweilige Reden mit Helena / des Königs Pflege-Mutter. Der König mit seinen Rätthen im hohen Kriegsrath versammelt / preiset seine Glück-

seligkeit / und fraget den Grafen Amindas / wie ihn die Ravonier gehalten / welcher alles erzehlet. Clitus rühmet seine Tapferkeit und alten Degen / welchen er wider seine Feinde hat sehen lassen. Amindas aber erzörnet / weil er die jungen Soldaten verachtet / welches der König schlichtet / und die Helden sämmtlich auff eine Jagd ladet, worauff sie allerhand Wunder-Thier fangen / absonderlich der närrische Morio dem Könige ein Thier zeigt, welches er in der Neuen Welt gefangen. Der König läßt sich gefallen / und berufet alle Helden zur Taffel. Nach derjenigen / sollen sie wider seine Feinde streiten. Tugend und Laster streiten miteinander / welches die Oberhand hat / und gehen ab. Morio mustert seine Soldaten. Alexander mit seinen Helden bey der Taffel. Morio liest allerhand lustige Zeitung. Alexander ergötzt sich mit einem Glas Wein mit seinen Helden / und rühmet seine Tapfferkeit. Clitus aber / ganz trunken / rühmet Alexanders seines Vaters Tapfferkeit / und wil Alexanders Liebsten Gesundheit nicht Bescheid thun. Der König hierüber entrüstet / ermordet ihn mit einer Partisan. Die andern Helden wollen solchen Mord verhindern / aber vergebens. Als Alexander schläft / kommt Clitus sein Geist / und erschreckt ihn. Alexander wil sich selbst morden / wird aber von denen Helden daran verhindert / womit dieser Action ein trauriges Ende gemacht wird.

Hierauff folgt ein lustiges Nachspiel.“

Vermutlich wurden auf diesem Zettel, der etwa aus dem Jahre 1700 bis 1710 stammt, auch die einzelnen Teile des lustigen Nachspieles noch genau aufgeführt, eine unbarmherzige Schere hat das interessante Dokument leider verstümmelt.

**W**issen sey jederman daß alhier ankommen eine ganz  
 neue Compagni Comoedianten / so niemals zuvor hier zu Land gesehen / mit einem sehr  
 lustigen Wickelhering / welche täglich agiren werden / schöne Comoedien / Tragödien /  
 Pastorellen / (Schäffereyen) und Historien / vermengt mit lieblichen und lustigen inter-  
 ludien / und zwar heut Dittwoch den 21. Aprilis werden sie praesentiren eine sehr lusti-  
 ge Comoedi genant.

**Die Liebes Günstigkeit verändert sich in Todes Bitterkeit.**

Nach der Comoedi soll praesentirt werden ein schön Ballet / und lächerliches Possenspiel.

**Die Liebhaber solcher Schauspiele wollen sich nach Dittags Clock 2. einstellen bñm  
 Festschluß / allda umb die bestimmte Zeit präcise soll anfangen werden.**

Verkleinerte Facsimile-Reproduktion eines der ältesten deutschen Theaterzettel.

(Münberg, 21. April 1628.)

Die historische Anekdote, daß Alexander der Große seinen Feldherrn Clitus (Kleitōs) bei einem Gastmahl getödet hat, ist altüberliefert. Alles andere hierbei ist Erfindung, der auch der ungebildete Zuschauer an der Hand dieses kleinen Leitfadens wohl ganz gut folgen konnte.

**1171. Zettel ohne Inhaltsangabe.** Sehr bemerkenswert ist die nachfolgende Ankündigung, weil in ihr bewußter Weise die Inhaltsangabe des Stückes, die also sonst als nötiger Bestandteil des Theaterzettels empfunden wurde, und nicht fehlen durfte, nicht vorhanden ist. Er stammt ungefähr aus derselben Zeit wie die vorige und gehört der bekannten Prinzipalin Belten (oder Beltheim):

Die Beltheimische Bande als Königl. polnische und churfürstlich sächsische Hof-Comödianten wollen heute Sonnabend den 15. Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein rares biblisches Stück vorstellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatralischer Auszierungen, sondern auch besonders wegen der beweglichen Begebenheiten fast nicht zu verbessern und niemand ausfallen kann. Den summarischen Inhalt zu melden wird unterlassen, indem die Materie niemanden unbekannt sein wird. Die Aktion wird genannt:

Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung des Naboths.

Nach Erledigung dieser vortrefflichen Haupt-Aktion soll eine sehr angenehme Nach-Comödie den Schluß machen, genannt:

Der vom Bickelhäring gemordete Schulmeister oder die betrogenen Speckdiebe.

**1172. Theater, Athletik und Akrobatik.** Einer der interessantesten und markantesten Persönlichkeiten

des Deutschen Theaters auf seiner Wende zwischen roher Volksbühne und Litteraturtheater ist jener „starke Mann“, Johann Carl von Eckenberg, der vom König Friedrich Wilhelm I von Preußen ein langjähriges Privileg für Berlin und die preussischen Lande erhielt. Dieser merkwürdige Mensch, der mit einer ungeheuren Körperkraft begabt war, hat jahrelang ein theatralisches Unternehmen geleitet, das mit unseren modernen Spezialitätentheatern auf das engste verwandt war. Er trat selber in mehr als einem Duzend von Nummern als Kraftmensch auf, daneben wirkten Tänzer und Tänzerinnen, Akrobaten, und dazu gab er ein großes historisches Stück. Einer seiner in Großfolio gedruckten Theaterzettel hat folgenden Wortlaut:

Mit gnädiger Bewilligung einer Hohen Obrigkeit werden heute Mittwoch den 14. October 1739 unter Direction des vor etlichen Jahren alhier gewesenenen

Berühmten

Starken Mannes

die von Ihro Königl. Majestät in Preussen

allergnädigst privilegirten

Hof-Comödianten, Seil-Tänzer,

Boltigirer

und Lust-Springer

sich auf ihrem Schauplatz repraesentiren.

Und wenn etwan unsre gestrige Arbeit, und vorgestellte Exercitien nicht nach genügsamer Contentement Einer angewesenen Assemblée repräsentiret worden, verhoffet man solche zu excusiren, weil es der Anfang gewesen, promittiren aber anben, was in genügsamer Vergnügung gestern manquiret, anheute mit desto mehrern Fleiß zu ersetzen.

Wir nehmen uns demnach die





Rang-Logen 2 Mark, auf den andern Rang-Logen 1 Mark 3 Schill. Parterre 1 Mark und Gallerie oder auf dem letzten Platz 8 Schill.

Montags, den 7. Jul. 1738.

Johann Neuber.

1174. „Oder“. Um dem Publikum gleich durch den Titel der Stücke ihr Hauptmotiv oder ein Hauptmotiv deutlich vor Augen zu führen, hielten es praktische Theaterdirektoren für wirksam und vorteilhaft, dem vom Autor gegebenen Titel noch eine Erklärung, welche mittels „oder“ angehängt wurde, zu geben.

Dabei kamen dann ganz besondere Geschmacklosigkeiten zu Tage. Hierbei einige dieser marktschreierischen Doppeltitel, die Lessing als „Küchenzettel“ gebrandmarkt hat.

„Emilia Galotty, oder der hintergangene Fürst.“

„Richard III, oder der grausame Protektor.“

„Carl XII, oder der Helden-Tod des Löwen aus Mitternacht Carls des XII, der Schweden, Gothen und Wenden König, welcher in denen Aprochen vor Fridrichshall 1718 durch einen Falconet-Schuß seinen heldenmüthigen Geist aufgegeben.“

„Die Jagd von Herrn Hiller, oder der König im Walde, eine Oper mit einem Donnerwetter.“

„Minna von Barnhelm, oder der Major mit dem steifen Arme.“

„Romeo und Julia, oder der unvermuthete Ausgang aus dem Kirchhofe.“

„Der Geizige, oder Harpagon, der alte Schabhalz.“

„Die Liebe auf dem Lande, oder der Herr Schösser im Schaaffstall.“

„Clavigo, oder das Leichenbegängniß.“

„Miß Sara Sampson, oder die rachgierige Marwood.“

„Anna Lise, oder Fürstenschloß und Bürgerhaus.“

„Der Postzug, oder die um einen Zug Pferde verhandelte Braut.“

1175. Abel Seyler, der Theaterdirektor der klassischen Zeit. Seyler (geb. 1730), der zu Lessing wie zu Goethe in persönliche Beziehungen trat, war ein ausgezeichnete Theaterdirektor des 18. Jahrhunderts, dessen Gesellschaft in Hamburg und Hannover, in Weimar, Gotha und Leipzig dem Geschmack an guten Vorstellungen entgegenkam und der um die Hebung der Bühnenkunst und des Theaterwesens in Deutschland hohe Verdienste hat, die noch keine zusammenhängende Würdigung gefunden haben. Leider liegt uns nur ein Zettel aus seiner späteren Zeit in Leipzig vor. Hier sehen wir nun zum erstenmal die Personen der Darsteller genannt, eine Sitte, die in Deutschland erst zwischen 1750 und 1760 aufgekomen ist, zu gleicher Zeit mit der kritischen Theaterlitteratur, die in hunderten von kleinen Broschüren und Schilderungen die Vorzüge und Fehler der einzelnen wandernden Gesellschaften, ihrer Darsteller und ihres Repertoirs, von Jahr zu Jahr stärker anwächst. Zu bemerken ist hier die Bezeichnung der lebenden Autoren mit „Herr“ und die Mischung von Operette und Lustspiel, in denen zum Teil die gleichen Kräfte beschäftigt sind.

Mit gnädigster Erlaubniß  
wird heute  
von den

gnädigst privilegirten  
Churfürstl. Sächs. Hof-Schauspielern  
auf dem Theater am Ranstädter  
Thore aufgeführt:

Die junge Indianerin.  
Eine Comödie des Herrn Chamforth  
in einem Akte; aus dem Französischen übersezt.

## Personen:

Betty . . . . .	Madam Brandes.
Belton . . . . .	Herr Hempel.
Milford . . . . .	" Opitz.
Mombrai . . . . .	" Hensel.
Ein Notarius . . . . .	" Kirchhöfer.
John, ein Bedienter . . . . .	" Hellmuth jun.

Den Beschluß macht:

Der Jahrmarkt.

Eine komische Operette des Herrn Gotter in zween Akten.

## Personen:

Der Obrist . . . . .	Herr Toscani.
Der Lieutenant . . . . .	" Opitz.
Fickack, sein Feldwebel. . . . .	" Günther.
Lucas, ein junger Bauer . . . . .	" Hellmuth.
Bärchen, seine Braut . . . . .	Madam Hellmuth.
Suschen, ihre Schwester . . . . .	Mlle Brandes.
Eva, seine Mutter . . . . .	Madam Böschel.
Paul, Bärchens Vater . . . . .	Herr Brandes.
Nathan, ein Jude . . . . .	" Großmann.
Lehnchen, eine Tyrolerin . . . . .	Madame Räder.
Greif, ein Weinschenk . . . . .	Herr Kirchhöfer.
Tobys . . . . .	" Hensel.
Jeremias . . . . .	" Räder.
Michel . . . . .	" Hellmuth jun.
Jobst . . . . .	" Böschel.

Die Arien sind am Eingange für 2 Gr. zu bekommen.

Die Preise sind folgende:

Logen des ersten Ranges. Jede Loge zu 6 Personen gerechnet, 6 Thlr.  
Logen des zweiten Ranges. No. 20.  
Große Mittel-Loge auf Stühlen, die Person 1 Thlr.

Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen jede zu 6 Personen 4 Thlr.  
Logen des dritten Ranges. No. 26.  
Große Seiten-Loge, die Person 8 Gr.  
No. 27. Große Mittel-Loge, die Person 16 Gr.

Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 3 Thlr.

Im Parterre 6 Gr. Auf der Gallerie 4 Gr. Billets können in den drey Schwanen zwey Treppen hoch abgeholt werden; aber nicht weiter als denselben Tag gültig seyn.

Der Anfang ist um 5 Uhr.

Leipzig, Montags den 2. Octobr. 1775.

Abel Seyler.

NB. Am Frentage ist beym Eingange an der Casse ein Geldbeutel liegen geblieben, der Eigenthümer desselben, der sich darüber gehörig legitimiren kann, beliebe sich bey mir in den drey Schwanen zu melden.

1176. Hamlet in Berlin. Die erste Aufführung von Hamlet geschah in Deutschland wohl zuerst in Hamburg im Jahre 1625 durch die englischen Komödianten (oder 1626 in Dresden?), dann ruhte der melancholische Dänenprinz, bis er um 1770 (Heusfeld) in Prag, dann am 16. Januar 1773 in Wien wieder zum Bühnenleben erwachte. Die größte Wirkung hatte jedoch erst die Aufführung durch Friedrich Ludwig Schröder am 20. September 1776 in Hamburg, worin Brockmann die Titelrolle spielte, eine Wirkung in die Ferne. Eine Saison später erschien die gewaltige Shakespear'sche Tragödie in Berlin, gleichfalls mit dem als Gast auftretenden Brockmann. Der Zettel dieser Berliner Hamletaufführung unter der Direktion von Carl Theophil Döbbelin ist darum theatergeschichtlich wichtig und interessant, weil der Darsteller des „Hamlet“

in Berlin der erste Schauspieler Deutschlands gewesen ist, der vom Publikum herausgerufen worden ist. Es geschah dies bei seiner Abschiedsaufführung, am 8. Januar 1778, worin er den „Hamlet“ zum zwölftenmal spielte, eine für jene Zeit wohl nie dagewesene Wiederholung desselben Stückes in einem Gastspiel. Johann Franz Hieronymus Brockmann, geb. 30. September 1745 zu Graz, starb am 12. April 1812 in Wien. Zu bemerken ist, daß nach dem Vorgange Schröders einige Umnennungen von Personen des Dramas stattgefunden haben. Polonius ist Oldenholm, Horatio ist Gustav genannt, für Marcellus, Bernardo, Franzisko treten die Namen Vernfield, Ulrich, Frenzow ein, und einige Namen, wie Rosenfranz, Osrick, erscheinen gar nicht, ebenso wenig wie Fortinbras auftritt. Der mit dem preussischen gekrönten Adler, dabei Szepter und Fahne, wie auf den Friedericianischen Thalern, geschmückte Zettel lautet:

Heute, Mittwoch, den 17. Dezember 1777,

werden die

Döbbelinschen

Von Sr. Königl. Maj. von Preussen  
allergnädigst generalprivilegirten  
und Herzoglich Braunschweig

Lüneburgischen  
Hof-Schauspieler  
zum Erstenmale  
aufführen:

Hamlet,

Prinz von Dänemark.

Ein Trauerspiel nach dem  
Shakespears  
in fünf Aufzügen.

Personen.

Der König von

Dänemark . . . Hr. Brückner.

Die Königin, Ham-

lets Mutter . . Mad. Hende.

Hamlet, Neffe des

Königs . . . . . Hr. Brockmann.

Der Geist von

Hamlets Vater Hr. Döbbelin.

Oldenholm, Ober-

Cämmerer . . . Hr. Hende.

Ophelia, dessen

Tochter . . . . . Mlle. Döbbelin.

Laertes, dessen

Sohn . . . . . Hr. Unzelmann.

Güldenstern, ein

Hofmann . . . Hr. Alexi.

Gustav

Vernfield

Ulrich

Frenzow

von der Hr. Langerhans.

Leib- Hr. Meincke.

wache Hr. Breinsfeld.

Hr. Klotzsch.

Schauspieler: Hr. Witthöft, Hr. Nuth,  
Hr. Ehlenberger, Mad. Schubert.

Hofleute: Hr. Butenop, Hr. Schu-  
mann, Hr. Bessel 2c. 2c.

Wache.

Hr. Brockmann, dieser berühmte  
deutsche Schauspieler, wird in der  
Rolle des Hamlet sich einem gnä-  
digen und hochgeneigten Publika zu  
zeigen, die Ehre haben.

Heute gelten keine Dugendbillets.  
Jede einzelne Loge im ersten Rang  
wird mit 2 Rthlr. 16 Gr. bezahlt.

Der Anfang ist präcise um fünf Uhr.

1177. Ein Liebhabertheater-  
zettel aus dem 18. Jahrhundert.  
Adolf Freiherr von Knigge, der be-  
kannte Verfasser des Buches „Ueber  
den Umgang mit Menschen“, war  
ein begeisterter Theaterfreund, der  
eine Reihe von Theaterstücken ge-  
schrieben, auch eine sehr feine dra-  
maturgische Zeitschrift herausgegeben  
hat und als Scholarch der Dom-  
schule in Bremen ein Liebhaber-  
theater gründete, von dem man in  
den Memoiren und Briefwechseln  
des 18. Jahrhunderts allerlei Rühm-



Nächstkommenden Sonntag, den 1sten Juni, wird zum erstenmale gegeben: *Il Dissoluto punito*, o sia: *Il D. Giovanni*. Der gestrafte Ausschweifende, oder: D. Jean. Ein großes mit Chören ausgeführtes Singspiel in zweien Aufzügen. Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Mit gnädigster Erlaubniß

wird heute, Sonntags den 15. Juni 1788.

Von der Guardasonischen Gesellschaft  
Italiänischer Opervirtuosen  
auf dem Theater am Mannstädter Thore  
aufgeführt:

**IL DISSOLUTO PUNITO,**

o sia:

**IL D. GIOVANNI**

**Der gestrafte Ausschweifende,**

Oper:

**D. Jean.**

Ein großes Singspiel, mit Chören, vielen Decorationen und doppeltem Orchester,  
in zweien Aufzügen.

Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Personen:

D. Giovanni, .	Herr Kosta.	D. Eliza, .	Dem Miceli, die jüngere.
D. Anna, .	Mad. Prosperi Krespi.	Esperillo, .	Herr Bongiani.
D. Ottavio, .	Herr Baglioni.	Ircina, .	Dem Miceli, die ältere.
Commendatore, Herr Colli.		Mafetta, .	Herr Colli.

Die Opernbücher, in Italiänischer Sprache allein, sind am Eingange für 6 Gr. gedruckt zu haben.

Die Musik ist bey dem Herrn Guardasoni, auf dem neuen Kirchhofe, in Landwehrs Eisen-Haus, im ersten Stock zu bekommen.

Wegen Wiederholung der Arten wird ein geringes Publikum um gütige Verzeihung gebeten.

Auch wird ein geringes Publikum um seines eigenen Vergnügens willen geachtet, sich ohne Unterbruch die ununterbrochene Einrichtung wegen Verzeihung des Theaters gütigst gefallen zu lassen.

Die Preise sind folgende:

Logen des ersten Ranges.	Logen des zweyten Ranges.	Logen des dritten Ranges.
Jede Loge zu 6 Personen gerechnet, 4 Thlr.	No. 26. Erste Mann-Loge, die Personen 16 Gr. Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 3 Thlr.	No. 26. Erste Seiten-Loge, die Personen 8 Gr. No. 27. Erste Mann-Loge, die Personen 12 Gr. Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 3 Thlr.
In Parteyen 6 Gr.	Auf der Gallerie 4 Gr.	

Die Billets sind am Tage der Vorstellung im Theater zu bekommen von früh 9 bis 12 Uhr, des Nachmittags von 3 Uhr bis zu Eröffnung des Theaters: sind aber nicht weiter als denselben Tag gültig.

Der Anfang ist präcise halb 6 Uhr. Das Ende um 8 Uhr.

Rücksicht genommen, und so mußte für den Vater, den Schiller zu dem Räuber Moor gehen läßt, eine weniger empfindliche „Magistratsperson“ eingesetzt und der Pastor Moser ganz gestrichen werden. Bemerkenswert ist ferner die Besetzung, nach der der humor- und gemüthvolle Ferdinand Raimund die Kanaille Franz spielen mußte.

### Josephstadt.

Heute Sonnabend, den 21. December 1816 wird in dem kaiserl. königl. privileg. Theater in der Josephstadt aufgeführt

unter der Direction des Joseph Huber:

### Die Räuber.

Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen von Friedrich von Schiller.

### Personen:

Maximilian, regierender Graf von Moor . . . . .	Hr. Seligmann.
Karl } seine Neffen	Hr. Abwaser.
Franz }	Hr. Raimund.
Amalie, eine entfernte Verwandte	Ulle. Blum.
Spiegelberg . . . .	Hr. Landauer.
Schweizer . . . . .	Hr. Neukäufler, Vater.
Schusterle . . . . .	Hr. Wolf.
Roller . . . . .	Hr. Neukäufler, Sohn.
Rahmann . . . . .	Hr. Zacharda.
Grimm . . . . .	Hr. Römer.
Rosinsky . . . . .	Hr. Schäkel, Anton.
Hermann . . . . .	Hr. Ruziczka.
Eine Magistratsperson . . . . .	Hr. Kroneß, Sohn.
Daniel, ein alter Diener . . . . .	Hr. Willi.
Ein Bedienter . .	Hr. Keller.
Räuber. Volk.	

Herr Schäkel Anton wird die Ehre haben in obenangezeigter Rolle aufzutreten. Billets für Logen und gesperrte Spitze sind von früh Morgens um 9 Uhr bis 4 Uhr Nachmittags in der Stadt im Taronischen Kaffeehause am Graben und in dem Theaterhause im ersten Stocke in der Theater-Canzellen zu bekommen. Wegen Länge des Stückes ist der Anfang um halb 7 Uhr.

1179. Ein moderner amerikanischer Zettel in Format 1 m : 50 cm. Aus Chicago stammt folgendes echt amerikanische Zettel-Curiosum:

Nur 25 Cents  
Eintritt.

Nur 25 Cents  
Eintritt.

Theater in Müllers Halle  
Ecke Sedgwick Straße und North Avenue.

Director und Regisseur  
Camillo Lundt.

Sonntag, den 17. Februar 1888.

Gastspiel des Herrn August Denzau vom Stadt-Theater in Milwaukee, in seiner Bravour-Rolle des „Wilhelm Tell“.

Erstes Auftreten des Hrn. Kraus

Zur Aufführung gelangt, auf allgemeinen Wunsch, Friedrich von Schiller's großes  
Freiheits-Schauspiel:

### Wilhelm Tell

der Befreier der Schweiz!  
In 5 Akten.

1. Akt: Baumgarten erschlägt den Burgvogt und wird auf der Flucht von „Tell“ über den stürmenden See gesetzt.

2. Akt: Die Verschwörung der Schweizer gegen die Landes-Regierung auf dem Rüttli.



# Das Variété

von

Victor Ottmann.

1180. Theater und Variété. In einem der Schaubühne gewidmeten Buche darf man das Variététheater nicht mit Stillschweigen übergehen, wenngleich seine Muse nur in einem ziemlich entfernten verwandtschaftlichen Verhältnis zur Thalia steht und vom Gesichtspunkte höherer litterarischer Interessen aus erst infolge neuerer Bestrebungen Beachtung verdient. Der breite Raum, den die Variétébühne im Kunstgenußleben der Gegenwart einnimmt, und die Thatsache, daß sie ein ausgezeichnetes, bisher noch zu wenig ausgenütztes Experimentiergebiet für theatralische Kleinkunst ist, rechtfertigen es vollkommen, wenn man sie zum Gegenstand ernster ästhetischer Betrachtungen erwählt. Ja, es ist seltsam, daß in unserer schreibseligen Zeit sich noch niemand dieses dankbaren kulturhistorischen Stoffes bemächtigt und eine aus den Quellen schöpfende, umfassende Geschichte des Variététheaters geliefert hat. \*)

Wir haben zwei deutsche Bezeichnungen für das Variététheater, aber beide werden im ziemlich wegwerfenden Sinne gebraucht und sind

nur auf untergeordnete Institute dieser Art anwendbar: Tingeltangel und Brettl, und zu letzterem gesellt sich neuerdings das wenig geschmackvolle, halb ironisch, halb ernsthaft gemeinte Wort Ueberbrettl. Die Bezeichnung Tingeltangel verdankt ihre Prägung angeblich dem Volksänger Tange, der vor einigen Jahrzehnten in Berlin in den damals aufkommenden Singspielhallen einen heute noch in verschiedenen Abarten gesungenen Gassenhauer mit dem Rehrreim „Zum Tingelingeling...“ unter Triangelbegleitung vortrug. Das gemüthlichere, weniger geringschätzende Wort Brettl, d. h. ein Stückchen von den Brettern, die die Welt bedeuten, kam aus Wien. In Frankreich und in anderen Ländern nennt man die Variétébühnen noch häufig Vaudevilletheater und knüpft damit an jene, Vaudevilles genannte, leichtgeschürzten Schauspiele mit Gesängen und possenhaften Episoden an, die im 18. Jahrhundert in Frankreich aufkamen und die eigentlichen Geburtsstätten der Gassenhauer waren. Das Wort erklärt sich so: im 15. Jahrhundert dichtete und sang der Volksänger Olivier Basselin seine Chansons in der normännischen Landschaft Bau de Vire, seitdem nannte man leichte Liedchen und später ganze Liederspiele Bau de Vire, und diese

\*) Während diese Zeilen in Druck gehen, im September 1901, wird eine illustrierte „Geschichte des Variétés“ aus der Feder von Arthur Moeller-Druck angekündigt.

Bezeichnung wurde allmählich in Vaudeville umgewandelt.

Scheidet man die niedrigen Sing-spielhallen und Cirkusvariétés aus, so kann man den Begriff des künstlerisch geleiteten Variététheaters etwa so definieren: eine der leichten Unterhaltung dienende Bühne thea-tralischer Kleinkunst, auf der in buntester Mannigfaltigkeit musi-kalische, litterarische, humoristische, choreutische Darbietungen und amü-sante Gaukeleien gezeigt werden. Für das Variété ist, seinem ganzen Wesen entsprechend, die *varietas delectans* das höchste Gesetz.

Wir befassen uns im Nachstehenden natürlich nur mit jenen Vorführ-ungen des Variétés, die ein litte-rarisches Interesse bieten.

**1181. Anfänge und Entwicke-lung.** Die Anfänge des Brettl-s lassen sich schwer bestimmen, denn man könnte füglich alle Mimen und Gaukler, die, vom hohen drama-tischen Stil entfernt, nur der thea-tralischen Kurzweil dienen, als Ahnen der Variétékünstler betrachten und so auf die Spasmacher und Stegreiskomödianten des Altertums zurückgreifen, die in einem Straßen-winkel oder bei den Gastmählern reicher Schlemmer ihre Rezitationen, Spottlieder und Gaukeleien zum Besten gaben. So lange der Schau-spieler wie ein Geächteter umher-schweifte, waren die Grenzen zwischen dem Dienste der ernstesten dramatischen Kunst und dem der leichtfertigen, vom Geiste verlorener Augenblicke beseelten Muse verwischt und schwankend. Die Hauptstütze des Brettl-s, den Humoristen, der die Zeitereignisse vom Gesichtspunkte des Grotesk-Komischen aus beleuch-tet, finden wir in mannigfachen Ab-artten bei den alten Griechen und Römern (vergl. das „Gastmahl des Trimalchio“) ebenso wie bei ziemlich allen anderen Völkern, die Natur-

völker nicht ausgenommen, und er gewinnt dann schärfer umrissene Formen mit spezialisiertem, satirisch zugespitztem Programm in der Figur des alten deutschen Hans-wurstens, der als Pöckelhäring, Arle-chino, Clown u. s. w. seinen Sieges-zug durch alle Kulturländer Europas nahm und so recht die *vis comica* der vollstümlichen Bühne verkörperte.

**1182. Das Grotesk-Komische.** Das, was man etwa den Geist des Variétés nennen könnte, den derben, karikierenden Spaß und die mehr oder minder dreiste Ver-höhnung moralischer Gemeinplätze, war eben früher ganz mit dem ernstesten Theater verschmolzen, finden wir doch die grotesk-komischen Ein-lagen und Improvisationen sogar in den alten, vor einem streng orthodoxen Publikum agierten Pas-sionsspielen. Es offenbart sich darin die unwiderstehliche Neigung aller geistig lebendigen Menschen, den Kontrast zwischen Erhabe-nem und Lächerlichem auszukosten und die starke, schmerzhaft Spannung, in die man durch alle Rätsel und Kümmernisse des Lebens versetzt wird, für Momente in einem befreienden Lachen zu ver-gessen und zu verspotten und den unsichtbaren Lenkern seiner Geschicke ein Gesicht zu schneiden. Wir sehen gelegentlich, wie dieser durchaus gesunde und natürliche Trieb entartet, wenn er seine Ex-plosionen in Permanenz erklärt und den Gefahren einer ewigen Alf-stimmung, der völligen Respekt-losigkeit vor allen Symbolen des Erhabenen und Geheimnisvollen unterliegt.

Es kann uns demnach nicht be-fremden, daß die altenglischen Schauspieler noch zu Shakespeares Zeiten es nicht verschmähten, die Pausen ernstester Dramen durch Possen und komische Tänze (Moriskotanz)

zu würzen, die für den Geschmack von Matrosen und Lastträgern zugeschnitten waren, und vom hohen Rothurn plötzlich mit beiden Beinen in die niedrigste Brettlsphäre zu springen. Der große Brite nimmt das Grotesk-Komische in seine Dichtungen auf und läßt den Narren tiefgründigen Unsinn schwagen, so das Grausige mildernd, Uebermenschliches mit schalkhaft wehmütiger Ironie an gemeine Menschlichkeit knüpfend.

Harlekin war die erste Figur der dramatischen Kleinkunst, die sich als selbständiger Teil löstete, und die in Deutschland reisenden englischen Komödianten mit ihrem sprechenden, tanzenden und musizierenden Clown steigerten den Geschmack an derartigen Darbietungen.

**1183. Kokoko.** Im 18. Jahrhundert gab es bei uns zwar noch kein Brett, aber doch etwas, das man nicht unpassend Brettrepertoire nennen kann: die von Stegreiffängern und Dilettanten vorgetragenen, sogenannten Quodlibets, Liederpotpourris verliebter, sentimentaler, komischer und mit Vorliebe sehr schlüpferiger Art. Ueberhaupt war man durchaus nicht prüde, wie jene, die in unseren leichtfertigen Brettliedern und Gassenhauern ein bedenkliches Zeichen schwindender Moralität erblicken, sich durch Einsicht in die volkstümlichen Lieder Sammlungen der guten alten Zeit überzeugen können, sie finden dort ganz denselben Ton und dieselbe Melodie. Und auch damals, im 18. Jahrhundert, machte sich schon, wie der Wiener Musikhistoriker Robert Hirschfeld kürzlich nachwies, gegen den herkömmlichen Liederstumpfsinn eine Reaktion bemerkbar, deren Bestrebungen darauf hinausliefen, die Vorträge der Stegreiffänger und Vaudevillekomödianten auf ein litterarisch anständiges

Niveau zu bringen — also ganz im Sinne unserer heutigen Brettreformatoren. Mattheson empfahl 1739 bei Besprechung eines Bandes „Jäger-, Hochzeit-, Straß- und Scherz-Oden“, derartigen Liedern, die „nicht allemahl auf bloße Gassenhauer hinauslaufen“, auf der Schaubühne größere Pflege zu widmen, denn „Galanterie-Stücklein u. s. w. darff man eben nicht immer ohne Unterschied läppisch nennen; sie gefallen oft besser und thun mehr Dienste, wenn sie recht natürlich gerathen sind, als großmächtige Concerte und stolze Ouvertüren.“ Der Wunsch des wackeren Mattheson ging reichlich in Erfüllung, denn fast der ganze volkstümliche deutsche Lieder sang des 18. Jahrhunderts bis zu den Parodien des platt-rationalistischen Nicolai („Aleyner feyner Almanach“) trägt den Stempel der Verbrettelung, und die volltönenden Einleitungen der Sammelbücher klingen beinahe wie Wolzogensche Programmreden. Dann kam das Pathos der aus Ossian schöpfenden Barden- und Naturpoesie, die mystische Verzüdung des Klopstockischen Gefolges, die feierliche Wucht Schillers und sie verdrängten die Ländeleien im Kokokogeschmack, die große Revolution und das Empire lösten verwandte Stimmungen aus.

Während nun in Frankreich der genialste aller Brettpoeten, Béranger, seine Lieder anstimmte, fand der leichte Ton bei unserem durch schwere Schicksalsschläge ernster gewordenen Volke keinen gedeihlichen Boden, und der sentimentale, schwärmerische Geist der Romantik brachte eine sehnstichtige Note in den deutschen Volksgefang.

**1184. Tabarin.** Einen geradezu klassischen Boden fand der Geist des Variétés in Frankreich vor. Hier, wo das für die Brettpoesie

unumgänglich notwendige Gewürz einer rücksichtslosen politischen und gesellschaftlichen Satire in überreichem Maße gedieh, gallische Heiterkeit und Spottlust den Zündstoff des Gelächters zusammenscharren, entwickelte sich das vom Tage geborene, für den Tag lebende Chanson schnell zu üppigster Blüte. Der bemerkenswerteste Vorläufer der Brettskomödianten und Humoristen war der Pariser Harlekin Tabarin. Er trat seit 1618 in der Bude des Charlatans Mondor am Pont Neuf als Spasmacher auf. Während Mondor mit der Grandezza eines pedantischen Magisters großspurige Reden führte, spielte Tabarin auf seinem einfachen Podium den Possenreißer und ergözte die Menge durch witzige Einfälle, komische Tragödien und tragische Farcen, dabei verkauften sie ihre Salben und Pomaden und fanden solchen Zulauf, daß der Brettskomödiant sich nach zwölf Jahren vom Geschäft zurückziehen und eine schöne Besizung kaufen konnte. Als erster Sammelband seiner Burlesken erschien im Jahre 1622 ein „Recueil des rencontres et questions de Tabarin“ mit dem Nachwort:

Ainsi Tabarin devisoit,  
Vendant son bausme et ses pommades,  
Heureux sont ceux qui comme lui  
Peuvent gagner l'argent d'autrui  
En faisant deux ou trois gambades.

**1185. Singspielhallen.** Im vierten Dezennium des vorigen Jahrhunderts etablierten sich in London die ersten ständigen Music-Hall's, deren vornehmste Anziehungskräfte der Sprech- und Tanzclown, die irischen Grotesk-Clowns mit ihren ewigen Prügeleien und die tanzende Eccentricjängerin waren und bis auf den heutigen Tag geblieben sind — denn eine englische Variéténummer o h n e den be-

liebten nationalen Klappertanz, der als Jig und Morisko schon die Zuschauerin Shakespeares Globetheater ergözte, ist fast undenkbar, man tanzt eben bei jeder möglichen und unmöglichen Veranlassung. Von London verpflanzte sich die Mode der Singspielhallen nach Paris, wo man dafür die Bezeichnung Théâtre des Variétés erfand und unter dem zweiten Kaiserreich ihr Programm bedeutend erweiterte, indem den bisher nur im Cirkus vorgeführten gymnastischen und akrobatischen Akten auch auf der Variétébühne Eingang verschafft wurde. Eine berühmte Brettldiva war damals die kürzlich (1901) gestorbene Rosa Borda, die „rote Nachtigal“; sie verlieh ihren zündenden Gassenhauern patriotische und revolutionäre Accente und wagte es als erste, die Marseillaise von der Bühne herab zu singen.

Während in England und Frankreich die Singspielhallen schon zu den beliebtesten Vergnügungsinstituten gehörten, kannte man in Süddeutschland und Oesterreich nur die von Lokal zu Lokal ziehenden Volksjänger mit ihren einfachen und harmlosen Gassenhauern („Ach du lieber Augustin!“ zc., Augustin war selbst ein beliebter Volksjänger), sentimental Liedern, G'stanzeln und Ländlerertzen. Etwa von 1847 bis 1860 trieben in Berlin die sogenannten Volksjängerinnen in den Volkskneipen ihr Wesen, es waren polnische Mädchen, die ihren Nationaltanz Polka einführten und sich außerdem mit Couplets von meist zweifelhaftem moralischen Wert produzierten; von Berlin verpflanzten sie sich nach anderen norddeutschen Großstädten, z. B. Hamburg und Breslau. Einen starken Aufschwung nahmen diese primitiven Tangel-tangel, als die nicht immer erfreulichen Sitten des zweiten Kaiser-

reichs auch bei uns beflissene Nachahmer fanden, und noch viel stärker nach dem großen Kriege, als mit dem Zufluß an reichen Mitteln, der allgemeinen Lebhaftigkeit in Handel und Wandel und dem bei vermehrter Arbeit gesteigerten Abspannungsbedürfnis das Verlangen nach leichter Zerstreuung und pikanter Kost wuchs. Aus den unscheinbaren Larven der Cafés chantants entpuppten sich die schillernden Schmetterlinge des Variétés und immer weitere Kreise des Volkes fanden in den Tricotproduktionen der rauchenden Muse ein Ventil für ihre durch Konvention und ungünstige soziale Verhältnisse an freier und edlerer Entfaltung gehinderten Sinnenlust.

**1186. Das moderne literarische Variété in Frankreich** trieb seine Wurzeln in der Pariser Künstlerkneipe, dem Cabaret. Von jeher hatte sich das leichtbewegliche Völkchen der niederen Bohême — Studenten, die nicht studieren, Maler, die sich nicht entsinnen können, jemals ein Bild verkauft zu haben, und Litteraten, deren Poesien in ungestillter Sehnsucht nach Drucker-schwärze verkümmern — durch seine Vorliebe für theatralischen Nummenschanz ausgezeichnet. Lärmende Demonstrationen auf dem Pflaster, Umzüge in phantastischer Maskerade und mehr oder minder wichtige Verhöhnungen der Bourgeoisie stehen auf der Tagesordnung der Bohémiens. In diesen bunten Kreisen kommt viel Geist und mitunter echtes Genie zusammen, und wenn auch die meisten ungenannt und unbekannt bleiben und andere, wie Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, sich zeitlebens von den Reizen des Zigeunertums nicht losreißen können, so muß man doch berücksichtigen, daß bedeutende Schriftsteller und Künstler Frankreichs jahrelang in der nied-

rigsten Bohême gelebt haben: Balzac, Zola, Alphonse Daudet, Courbet, Manet, Rodin, Willette, Léandre seien hier nur genannt. Der Bohémien liebt die Geselligkeit, man trifft sich in den Ateliers, den Kaffeehäusern, Kneipen und Balllokalen, und in diesem beständigen Beisammensein mit Kameraden und einer ziemlich ungebundenen Weiblichkeit entwickelt sich jener besondere Geist der Bohême, dem die Welt außerhalb seiner engen Sphäre ein Buch mit sieben Siegeln ist und der nur selten über seinen fachsimpelnden Jargon, seine kleinen Leidenschaften und den täglichen Kampf mit Gläubigern hinauskommt.

**1187. Rudolf Salis und der Chat noir.** Aus diesem interessanten Milieu ging Rudolf Salis hervor, als in den achtziger Jahren die Bohémiens, von Expansionstrieben befallen, den klassischen Boden des Quartier latin verließen und die lustigen Höhen des Montmartre für einzig standesgemäß erklärten. Wie so viele andere ein Maler ohne Erfolge, besaß Salis ein kräftiges Talent für geistreichen Konsens und ulkige Veranstaltungen, die er zuerst in seinem Atelier, später, als der Kreis der Freunde immer größer wurde, in einer Kneipe abhielt, bis er diese schließlich erwarb und in ein originelles Cabaret mit dem Namen Chat noir umwandelte. Er besaß einen sicheren Blick für die wirklichen Talente unter all den eingebildeten Genies, wußte Dichter, Sänger, Komponisten und Maler gleichsam aus dem Nichts hervorzuzaubern und zeigte sich sowohl in der Kunst der „Aufmachung“ wie auch als Regisseur äußerst gewandt. Auf der kleinen Bühne des Chat noir entwickelte sich nun ein interessantes Treiben. Man trug ernste, sentimentale u. a. ausgelassene Lieder

vor, veranstaltete reizende Schatten-  
spiele, zu denen hervorragende  
Zeichner wie Caran d'Ache, Willette,  
Léandre u. die Kartons lieferten,  
und mußte der alten Pierrotkomödie  
neues Leben einzuflößen. Die vor-  
tragenden Sänger waren häufig auch  
zugleich die Dichter und Komponisten  
ihrer Lieder, wodurch der Vortrag  
an Intimität gewann. Salis spielte  
mit gelungener Selbstpersiflage den  
„Conférencier“, seine alkoholisierte  
Stimme meldete die Auftretenden  
an und pries mit drolligen Boni-  
ments ihre Vorzüge. Er besaß  
daneben aber auch den echt franzö-  
sischen bon sens fürs Geschäft und  
brandschakte mit fein ausgebildetem  
Sammelinstinkt und weitgehender  
Unverfrorenheit seine Kameraden,  
indem er die Litteraten und Musiker  
gar nicht oder elend honorierte und  
sich von den Malern und Bildhauern  
Kunstwerke zum Schmucke des Chat  
noir schenken ließ. So gelang es  
ihm in wenigen Jahren, aus seiner  
Kneipe ein förmliches Museum zu  
machen und soviel Geld zu ziehen,  
daß er ein Landgut in der Nor-  
mandie erwerben konnte. Er wurde  
seiner Muße nicht lange froh und  
starb bald darauf, der Chat noir  
ging ein und die Kunstschätze kamen  
unter den Hammer.

1188. Salis Nachahmer. Der  
„Gentilhomme = Cabaretier“, wie  
Salis sich gerne nannte, konnte das  
Brettel dieser Welt mit dem Bewußt-  
sein verlassen, geradezu unheimlich  
Schule gemacht zu haben. Ueberall  
schossen die Cabarets artistiques  
aus dem Boden, spekulative Kneip-  
wirte trugen Bric-à-Brac zusammen,  
schlugen eine Bühne auf und schar-  
ten allerlei sonderbare Geister des  
Montmartre um sich, die zwischen  
zwei Schnäpsen ihre Chansons und  
Blasphemien zum besten gaben, die  
Bourgeoisie und die Großen der  
Welt mit Hohn überschütteten und

dem, was der Mensch mit dem Tiere  
gemeinsam hat, den weitesten Spiel-  
raum ließen. Zwar giebt es ein  
paar litterarische Variétés vor-  
nehmen Stils, wie das Tréteau de  
Tabarin und die Boîte à Fursy, und  
einige schlichte Künstlerkneipen, wie  
die Cabarets des arts und Quat-  
z-arts, wo der Geist der Bohème  
vom Charlatanismus und der Geld-  
macherei noch nicht völlig totge-  
schlagen worden ist. Hier schöpfen  
talentvolle Poeten, Sänger und  
Komponisten aus dem unerschöpf-  
lichen Borne des französischen Chan-  
sons, und alle Saiten auf dem In-  
strumente menschlicher Leidenschaf-  
ten, Liebe und Haß, Hingabe an's  
Vaterland und flammender Aufruhr,  
finden hier die meisternde Hand.

Aber was sich da auf dem  
Montmartre sonst noch Cabaret  
artistique nennt — und es giebt  
ein paar Duzend solcher Institute  
— verdient richtiger den Namen  
Fremdenfalle. Der französische Pro-  
vinzler und der ausländische Tourist  
möchte doch diese berühmte Bohème,  
von der er sich aus der Murger-  
Lektüre romantische Vorstellungen  
gebildet hat, gern durch eigenen  
Augenschein kennen lernen, und  
diesem Bildungstrieb kommt der  
findige Kneipwirt gern entgegen. Die  
Sache ist ja auch einfach genug zu  
machen: man richtet irgend eine  
obsture Kneipe so blödsinnig wie  
möglich ein, als Hölle oder Himmel  
oder, um die Nerven des lieben  
Zeitgenossen noch wohliger zu kitzeln,  
als Grabgewölbe, läßt von ein paar  
verbummelten Genies auf dem phan-  
tastisch aufgepukten Brettel geist-  
reichelnden Hofuspokus machen und  
verlangt — die Hauptsache! — für  
die aufgezwungenen Getränke aben-  
teuerliche Preise. Dann strömen  
die „mufles“ (Idioten, wie der Bo-  
hémien alle Nicht-Bohémien gern  
tituliert) in dichten Scharen herbei

und nehmen auch den ärgsten und schmutzigsten Unsinn mit dem erhebenden Bewußtsein hin, jetzt keine Neulinge mehr, sondern in die Myslerien der defakenten Muse eingeweicht zu sein.

Indessen ragt aus diesem Sumpfe doch hier und da eine beachtenswerte Persönlichkeit hervor, wie z. B. Aristide Bruant, der jetzt sein Schäfchen ins Trockene gebracht und sich vom Geschäft zurückgezogen hat. Halb echter Künstler, halb Charlatan, wie die meisten seines Zeichens, produzierte er sich in seiner Kneipe in einem sonderbaren Kostüm und sang die von ihm selbst gedichteten Lieder. Da flammte bisweilen ein Geniefunken auf, er sang das Leiden und den Haß der Enterbten und Verworfenen, an deren Lebensende die Morgue oder Guillotine warten, die wilde und schaurige Poesie der Dirnen, Wege- lagerer und Totschläger. Auch aus den raffinierten Vorträgen der Yvette Guilbert schlugen ähnliche Accente entgegen und jagen dem eleganten Snob, der für die Strapazen bei Maxim Kräfte sammelt, ein angenehmes Gruseln über den Rücken.

**1189. Der Siegeszug des Variétés.** Darüber kann wohl schwerlich ein Zweifel obwalten, daß auch ernste Freunde der dramatischen Muse das Bedürfnis empfinden mußten, sich mit der nachgerade brennend gewordenen Frage des Variététheaters zu beschäftigen. Das Variété hat einen wahren Siegeszug genommen, aus den unscheinbaren, verräucherten Singspiellhallen früherer Jahrzehnte entwickelten sich prunkvolle Theaterbauten, die mit immer größer werdenden Mitteln und immer blendenderen Darbietungen die gefährlichsten Konkurrenten der ernsten Theater wurden. Warum strömt die Menge

ins Variété, statt ins Theater zu gehen? Es ließe sich viel, ungeheuer viel darüber sagen, steht das Thema doch in inniger Beziehung zu den wichtigsten Kulturfragen. Die starken Anforderungen, die heute an die Leistungsfähigkeit des überwiegend größten Teils der arbeitenden Menschheit gestellt werden, und die mit dem Aufwand an körperlicher und geistiger Kraft verbundenen Erregungen stehen in keinen günstigen Wechselbeziehungen zur Pflege verfeinerter Geisteskultur. Wer vom frühen Morgen bis zum späten Abend Kopf und Hand anzustrengen hat, der besißt abends weder Sammlung noch Aufnahmefähigkeit für solche geistigen Genüsse, die eine straffe Konzentration verlangen. Der gequälte Geist drängt nach Abspannung und der leichtesten Form der Zerstreuung; es ist deshalb wirklich kein Wunder, wenn im Theater die leichtesten Schwänke den meisten Zulauf finden und wenn der große Haufen lieber die Variétés aufsucht, die ihm eine erstaunliche Menge von Produktionen zu einem viel billigeren Preise liefern, als die Theatervorstellung kostet, und ihm außerdem noch behagliches Sitzen an Tischen und den uns Deutschen anscheinend unentbehrlichen Genuß von Bier und Tabak gestatten.

Es ist das durch Herkommen geheiligte Vorrecht kurzfristiger Moralisten und Volkserzieher, über irgend eine nicht lobenswerte Erscheinung unseres Gesellschaftslebens zu jammern und schelten, statt die Gründe aufzudecken und das Uebel an der Wurzel anzupacken. Bringt es doch erst dahin, daß der Mensch mehr Zeit und Muße hat und im Kampf ums tägliche Brot nicht völlig stumpf wird, macht ihn aufnahmefähig für die große Kunst, schafft die übermäßig hohen Ein-

trittspreise der großstädtischen Bühnen ab, demokratisiert das Theater und ihr werdet sehen, was für Scharen sich zum Musentempel drängen!

Da nun einmal das Variététheater unausrottbare Wurzeln getrieben hat, muß man seine Daseinsberechtigung anerkennen und seine Darbietungen so geschmackvoll wie möglich zu gestalten trachten. In dem wunderbaren, leider fast unbekannt gebliebenen Roman „Verschrieben —“ (Kopenhagen 1890, deutsch Leipzig 1892) berührt der feine dänische Poet Holger Trachmann auch die Variétéfrage. „Wie, wenn man einmal die Lebensfreude, das Vergnügen in die Hand nehmen, es hinausfingen könnte in ein müdes, aber noch nicht lebensmüdes Volk, es den durstigen Gemütern einschenken könnte! Jan Steen hatte seine Kneipe, Bellman seine Zuhörer. Shakespeares Theater würden wir heutzutage eine Gauflerbude nennen, und als Heiberg mit seinem Vaudeville aus Paris heimkehrte, fragten unsere ‚ernsten‘ Dichter, ob er die Absicht habe, das Theater in ein Café chantant zu verwandeln? Die Absicht war ganz gut.“ Und an anderer Stelle: „Das Publikum sucht die Tingeltangel auf, füllt sie, fühlt sich aber keineswegs dadurch befriedigt. Der Geschmack ist zu wählerisch, wenn er auch schlecht genug sein kann. Man will etwas anderes haben. Wo ist dies andere? Es liegt zwischen dem singenden Theater und den allzu platten oder dummen Leistungen der Tingeltangel. Nicht drei Stunden bei einer langweiligen Vorstellung — und nicht drei Stunden zwischen kurzen Köcken, deren Besitzerinnen nicht singen können. Man will sein Bier bei einer Vorstadt Aufführung trinken, die auch Damen ansehen können, und wodurch die Männer aufgeheitert,

unterhalten, in ernsten Zeiten vielleicht mit fortgerissen, begeistert werden.“ Später (1897) hat Otto Julius Bierbaum in seinem Roman „Stilpe“ verwandte Gedanken entwickelt und die Aufgaben eines verfeinerten Brettl's skizziert.

**1190. Leistungen der großen Variétés.** Man muß zugestehen, daß fast alle nichtlitterarischen Darbietungen unserer großen Variétébühnen auf einer hohen Stufe stehen. Die gymnastischen, akrobatischen und circensischen Akte sind in Bezug auf Kühnheit, Eleganz und geschmackvolles Arrangement kaum noch einer Verbesserung fähig, die zahllosen Tricks der Gaufler und Artisten blenden durch immer wieder Neues und Ueberraschendes, und viele Schaustücke, wie z. B. die lebenden Photographien des Biokopen, bedeuten einen Triumph des Menschengestes. Bedauerlich schlecht ist es mit dem Kunsttanz bestellt. Es scheint, als ob das Verständnis für diese edle Ausdrucksform körperlicher Reize und plastischen Gefühls im Verschwinden begriffen ist, denn sonst gäbe es nicht so viel komische Enthusiasten, die aus den Cancanipäßen und Gaminerien der Saharete eine förmliche Metaphysik des Tanzseins ableiten. Nur selten noch sieht man die schönen alten Tänze, wo jeder Schritt eine Augenweide, jede Geste ein Ausfluß harmonischen Gleichgewichtes ist; an die Stelle dieser zierlichen Reigen mit ihrer sanften Anmut traten bombastische Massenergerzitionen von zusammengelaufenen, geschmacklos entblößten und im Kasernenstil gedrillten Frauenzimmern, an deren Wiege die Grazien trauerten. Noch viel kläglich steht es mit jenen Leistungen, die den breitesten Raum auf dem Repertoire der Variétés einnehmen: die Gesangs- und

humoristischen Vorträge; Sängerrinnen, die ohne eine Spur von Stimme alberne und schlüpferige Gassenhauer hinausschreien, und sog. Humoristen, deren Humor wahrhaft tragisch wirkt, behaupten das Feld.

**1191. Reformbestrebungen.** Hier gilt es für die Brettloreformatoren den Hebel anzusetzen, außerdem wäre es eine lohnende Aufgabe, den von der ersten Bühne verbannten dramatischen Kleinkünsten, wie der Pantomime, der Pierrotkomödie, dem Marionetten- und Schattenspiel, hier eine Stätte der Wiedergeburt zu verschaffen. Da die großen Variététheater in der Lage sind, sehr anständige, zum Teil ungewöhnlich hohe Gagen zu zahlen, kann es nicht schwer halten, gute Sänger und Sängerinnen mit Vorträgen, die sowohl litterarisch wie musikalisch auf einem anständigen Niveau stehen, und Humoristen mit wirklichem Humor zu gewinnen und daneben schöne und farbenreiche Tanzaufführungen, inszenischer Darstellung vorgetragene Lieder (lebende Lieder), Burlesken, Singspiele, leichtverständliche Parodien u. zu inscenieren. Man biete das dem Variété und scheue sich nicht, die vollständig daseinsberechtigten gymnastischen, akrobatischen und circensischen „Nummern“ bestehen zu lassen, und man wird sehen, daß das Publikum eine solche ästhetische Hebung des Variétés mit Beifall aufnehmen wird.

**1192. Das sogen. Ueberbrettel,** wie es aus der Initiative des geistreichen und emsigen Schriftstellers Ernst von Wolzogen hervorging, wollte eine Reform des Variétés sein, ist aber nur eine neue Art von Variété geworden, ohne die alte zu verbessern oder durch Wettbewerb ernstlich in ihrer Existenz zu gefährden. Statt ins Bestehende verbessernd einzugreifen, machte

man Sezession; so haben wir denn kein einziges Variété weniger, nur ein paar Experimentierbühnen mehr. Aber Wolzogens Buntes Theater und seine Nachahmer stecken auch viel zu tief in ästhetischer Exklusivität und sind viel zu sehr vom Geiste der Goncourt'schen Devise „L'art pour l'art“ beseelt, als daß sie volkstümlich sein könnten. Die Kost, die sie zu bieten haben, ist Kaviar fürs Volk, schmachtvolle Schüsseln für den ziemlich eng begrenzten Kreis der litterarischen Feinschmecker, der Uebersatten, deren verwöhnter Gaumen nur noch auf ungewöhnliche Delikatessen reagiert. Zwischen diesen Empfindsamen und dem großen Haufen gähnt eine unüberbrückbare Kluft, und deshalb kann man auch nicht von Reformen reden, denn die Reformatoren marschieren immer mit der Masse, und ihre werbende Kraft besteht in der Kunst, den leisen, nach Ausdruck ringenden Wünschen der Masse einen mächtig schallenden Resonanzboden unterzuschieben und aus chaotischer Formlosigkeit festumrissene Gestalten zu schaffen. Die Reform der Variétébühne bleibt auch nach Erfindung des Ueberbrettels eine ungelöste Frage, und alles, was wir erreicht haben, besteht in einer Verpflanzung des Pariser Cabarets auf deutschen Boden und in seiner Anpassung an deutsche Verhältnisse.

**1193. Leistungen des Ueberbrettels.** Wir erfreuen uns nun schon einer ganzen Menge litterarischer Cabarets, als da sind: Wolzogens Buntes Theater, die Berliner Bühne „Schall und Rauch“, das Brettel der „Elf Scharfrichter“ und das Lyrische Theater in München und wie sie sonst noch alle heißen mögen. Man hört und sieht auf diesen kleinen Bühnen viel Hübsches und Geistreiches, aber schließlich ni-



# Bücherfunde zur Geschichte des Theaters

von

Gotthilf Weisstein.

Nro. 1194.

## I. Allgemeines.

Eine treffliche durch Bildnisse, Facsimiles und Zettelabdrücke instructive Darstellung bietet Koenig's Bilderatlas, Geschichte der deutsch. Litteratur. 2. Aufl. Marburg. Elwert, 1895.

Gottsched's nötiger Vorrat zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst. Leipzig. 1757—65. II. Nicht vollständig, das Werk sollte ein Verzeichniß aller dramatischen Produkte a. d. J. 1450—1760 geben. Dazu: Freiesleben, Nachlese zu Th. I. Leipz. 1760.

Reichard, Heinrich Aug. Ottok., Theaterkalender 1775 bis 1800.

Blum, R., Herloßsohn, R., Marggraff, S. Allgemeines Theaterlexikon. . . . Altenburg u. Leipz. 7 Bde. 1846. Für die Biographie der Zeit u. geschichtliche Zusammenstellungen noch immer brauchbar.

Bruch, R. C. Vorlesungen über d. Gesch. d. deutsch. Theaters 1847.

Devrient, Eduard. Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst. I. Gesch. d. mittelalterl. Schauspielk. (Lpz.) 1848. II. Die regelm. Schauspielk. unter der Prinzipalschaft. 1848. III. Das Nationaltheater 1848. IV. Das Hoftheater, 1861. V. Das Virtuositentum, 1874. Ein

in idealischem Sinn begeisterungsvoll geschriebenes Werk, das mehr und weniger bietet, als sein Titel verspricht. Mehr, da es eine innere Geschichte des deutschen Theaters von seinen Anfängen bis in unsere Zeit hinein enthält, die erste zusammenfassende deutsche Theatergeschichte überhaupt, weniger, da nicht immer zu den Quellen hinabgestiegen worden, sondern vielfach aus zweiter Hand geschöpft worden ist.

Mähly, J., Wesen und Geschichte d. Lustspiels, 1862.

Schletterer, J. M., Zur Geschichte der Musik und Poesie in Deutschland, 1863.

Klein, J. L., Geschichte des Dramas. Leipzig, 1865—1876. XV.

[I. Einleitung. Griech. Tragödie. II. Die griech. Komödie und das Drama der Römer. III. Das außereurop. Drama und die latein. Schauspiele n. Chr. bis Ende des X. Jahrhdtz. IV. Das italienische Drama 1. V. Das italien. Drama 2. VIa. Das italien. Drama 3a. VIb. Das italien. Drama 3b. VII. Das italien. Drama 4. VIII. Das spanische Drama 1. IX. Das span. Drama 2. X. Das span. Drama 3. XIa. Das span. Drama 4a. XIb. Das span. Drama 4b. XII. Das englische Drama 1. XIII. Das engl. Drama 2. —

Dieser gewaltige theatergeschichtl. Torso, das Werk rastlosen Fleißes eines deutschen Mannes bricht — ein wahrhaft tragisches Geschick! — gerade an der Schwelle der Periode ab, die durch den Namen Shakespeare ihren unsterblichen Ruhm, ihren ewigen Glanz erhielt.]

v. Reden-Esbeck, Friedr. Jos., Deutsches Bühnenlexikon, I. Eichstett u. Stuttgart, 1879. Leider unvollständig. Bricht bei „Luz“ u. einem Nachtrag ab. Material zur Fortsetzung besitzt die Witwe des verstorbenen Verfassers, der Begeisterung zur Sache mit reichen Kenntnissen verband.

Näder, Altwill, 50 Jahre deutscher Bühnengeschichte, 1836 bis 1886. Berl. 1886. Mit besonderer Zugrundelegung des deutschen Bühnen-Almanachs von Entsch und seinem Vorgänger Wolff, Heinrich. — Vorzüglicher, quellenmäßig genauer Ueberblick mit zahlreichen wichtigen unbekannten Einzelheiten.

Oppenheim, Adolf und Gottle, Ernst, Deutsches Theaterlexikon. Leipzig 1889. Enthält viel brauchbares Material und gute litterarische Zusammenstellungen.

Donebauer, Friß, Aus der Musik- und Theaterwelt. Beschreib. Verzeichniß der Autographensammlung. F. D. in Prag. Prag 1894. Zahlreiche wertvolle Inedita enthaltend.

Cohn, Alb., Shakespeare in Germany. London 1865.

Kürschner, Joseph, Jahrbuch für das deutsche Theater. I—II. 1879—1880, für die beiden Jahre ein vorzügliches Nachschlagebuch von minutiöser Sorgfalt, das namentlich biographische Aufsätze wertvollsten Inhalts bietet.

Lipmann, Berthold, Theatergeschichtliche Forschungen, I bis XIV. Seit 1891.

## II. Zur Ortsgeschichte des deutschen Theaters.

Nachen. S. a. Köln u. Gottle. Oppenheim, S. 3.

Augsburg. F. A. Witz, Versuch einer Gesch. theatral. Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876. Augsburg 1876.

Bamberg. F., Geschichte des Theat. in Bamberg bis zum Jahre 1862. (aus einer Zeitschrift?)

Barmen. S. unter Elberfeld, Lukas.

Basel. Burckhardt, L. A., Gesch. d. dramat. Kunst zu Basel, (ein Beitrag zur Gesch. Basels). Basel 1839. I, 169—211.

Berg. (Brandt, Theob.), Kur-Theater Stuttgart-Berg. Zur Eröffnung der 10. Saison. Juni 1890 bis Juni 1899.

Berlin. Plümcke, R., M., Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, mit Nachrichten über Theaterschriftsteller, Verzeichniß aller auf der Kochischen und Döbbelinischen Bühne erschienenen Stücke u. Vallette u. Berlin 1781.

Schneider, L., Geschichte der Oper u. des kgl. Opernhauses in Berlin, 1852. (Ausgabe in 8. und Prachtausgabe in Fol.).

Teichmann, Jos. Val., Hundert Jahre aus der Geschichte des Königl. Theaters in Berlin, 1740 bis 1840, in: Lit. Nachlaß, hrsg. von Fr. Dingelstedt. Stuttg. 1863, S. 1—194. Besonders für Goethe, Schiller, Iffland wichtig.

Brachvogel, A. C., Geschichte des Königl. Theaters zu Berlin. Berlin 1877—78, II. Dilettantisches Buch, das von Fehlern wimmelt, aber wegen des darin plan- und kritiklos angehäuften authentischen Materials unentbehrlich ist.

Frenzel, Karl, Berliner Dramaturgie, 1877, II.



furter Theater Vorstellungen in der guten alten Zeit. Lemb. 1889.

**Frankfurt a. M.** Menkel, Elisabeth, Gesch. der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. (in Arch. f. Frankf. Gesch. und Kunst, N. Folge Bd. IX. 1882.

**Hassel,** Die Frankf. Lokalstücke auf dem Theater der freien Stadt. 1821—1866. Frankf. a. M. 1867.

**Görlitz.** Neumann, Dr. Th., Das Görlitzer Stadttheater. Görlitz 1854.

**Gotha, s. a. Coburg.** Hodermann, Rich., Gesch. des Gotha'schen Hoftheaters 1775—1779. Hamb. und Leipzig 1894. (= B. Litzmann, Theatergeschichtl. Forschungen IX). Vortreffl. Quellenschrift eines leider zu früh verstorbenen jungen Gelehrten.

**Graz.** Schlossar, Ant., Zur Gesch. d. Grazer Theaters im 18. Jahrh. in: Oesterr. Kultur- und Litteraturbilder mit bes. Berücksichtigung der Steiermark. Wien 1879. S. 97—128. Auch: Mitteilungen des histor. Vereins für Steiermark.

**Halle a. d. S.** Kawerau, Waldem., Aus Halles Litteraturleben. Halle 1888.

**Hamburg.** Lessing, G. E., Hamburgische Dramaturgie 1767. 2 Bde.

**Schüke, Joh. Friedr.,** Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg und Leipzig 1794. Wichtiges Quellenwerk.

**Schönwald, Alfr. und Peist, Herm.,** Gesch. des Thaliatheaters in Hamburg von f. Gründung bis zum 25jähr. Jubiläum. 1843 bis 1868. Hamburg 1868.

**Philipp, Ad. und Baron, Jul.,** Hamburger Theater-Defamerone. Hamburg 1881.

**Gaeder, Karl Th.,** Die Hamburger Opern in Beziehung

auf ihre niederdeutschen Bestandteile. In: Niederdeutsches Jahrb. Bd. VIII.

**Hannover.** Müller, Hermann, Chronik des Kgl. Hoftheaters zu Hannover. Hannover 1876.

**Hamel, Richard,** Hannover'sche Dramaturgie. Hann. 1900.

**Karlsruhe.** Harder, Wilh., Das Karlsruher Hoftheater m. e. Anhang: Siebenrock, Die Karlsruher Oper. Karlsru. 1889.

**Kassel.** Lynker, W. und Köhler, Th., Gesch. des Theaters und der Musik in Kassel. Kassel 1865.

Aus den Tagen eines erloschenen Regentenhauses in seiner ehemaligen Residenz. Hann. 1878.

**Köln.** Merlo, J. J., Zur Geschichte des Kölner Theaters im 18. und 19. Jahrh. (in: Annalen des hist. Vereins d. Niederrheins), Bd. 50, S. 146—219, wo sehr viele Quellen angegeben sind.

**Königsberg, s. Preußen.**

**Kolberg.** Christiani, Mar., Zur Gesch. des Kolberger Theaters 1868—1893. Kolberg 1893.

**Laibach.** Das deutsche Theater in Laibach und die Auersberge (in: P. v. Radics, Anast. Grün, Verschollenes und Vergilbtes aus dem Leben. Leipzig 1879).

**Leipzig.** Blümner, Gesch. d. Theaters in Leipzig. Lpzg. 1818.

**Rüstner, R. Th. v.,** Rückblick auf das Leipziger Stadttheater. Lpzg. 1830.

**Laube, Heinr.,** Das Norddeutsche Theater. Lpzg. 1872. Behandelt besonders Leipzig u. Laubes Direktionsführung.

**Rüffer, Fr.,** Gesch. des Leipziger Stadttheaters unter d. Direction Dr. Förster. Lpzg. 1880.

**Lübeck.** Asmus, Heinr., Die dram. Kunst und das Theater zu Lübeck. Lübeck 1862.

**Luzern.** Lütolf, Adolf, Aus der früheren Schaubühne der Stadt

und Landschaft Luzern; in: *Geschichtsfreund* Bd. 23.

**Magdeburg.** Cosmar, Alex., Phantasia, fremdes und eigenes Gut z. gesell. Unterhaltung. M. 1824.

**Schmidt, Fr. Ludw.,** Denkwürdigkeiten, hrsg. von Herm. Uhde II. 1874—75.

**Mähren.** D'Elvert, Christian, Gesch. d. Theaters in Mähren und Oesterr.-Schlesien. Brünn 1852.

**Mainz.** Peth, Jak., Gesch. des Theaters und der Musik zu Mainz. Mainz 1879.

**Mannheim.** Schiller, J. Fr., Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters 1785 (in: Rhein. Thalia 1785, Thalia 1787).

**Pichler, Ant.,** Chronik des Großherzogl. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Zur Feier seines 100j. Bestehens am 7. Okt. 1879. Mannheim 1879.

**Martersteig, Max,** Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781—1789. Mannheim 1890.

**Walter, Archiv und Bibliothek** des Großh. Hof- u. Nat.-Theaters in Mannheim 1779—1839. II. Leipzig 1899.

**Meiningen.** „Die Meininger“, Paul, Rich., Chronik sämtl. Gastspiele d. Herzogl. Sachsen-Meining. Hoftheaters. 1874—1890 Lpz. 1891.

**Ehrlich, Moriz,** Das Gastspiel der Meininger oder die Grenzen der Bühnenausstattung. Berlin 1874.

**Mecklenburg-Schwerin.** Bärensprung, G. W., Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin. Schwerin 1837. Reicht bis zum Jahre 1835.

**München.** Grandaur, Frz., Chronik des Kgl. Hof- u. Nat.-Theaters in München. Münch. 1878.

**Dingelstedt, Münch.** Bilderbogen. Berl. 1879.

**Die Münchener u. das oberbayrische Volksschauspiel.** Geschichtliches u. Biographisches. Lpz. 1887.

**Rudhart, Fr. M.,** Gesch. der Oper am Hofe zu München. I. 1654 bis 1787. Freising 1865. (Mehr erschienen?)

**Bräkl, Franz, Josef,** Gedächtnisschrift anlässlich des 25jähr. Bestehens des Gärtnerplatztheaters (in München). Münch. 1890.

**Schaumberger, Jul.,** Conrad Dreher's Schliersee'r Bauerntheater. Münch. (1892?)

**Münster.** Sauer, W., Das Theater zu Münster zur Zeit der letzten Fürstbischöfe Max Friedr. v. Königssee und Max Franz v. Oesterreich 1763—1801. In: Zeitschr. f. deutsche Kulturgeschichte. N. F. 1873.

**New-York.** Radelburg, Heinr., Das deutsche Theater in New-York. New-York 1878.

**Nürnberg.** Hampe, Theod., Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. bis 1806. II. (Mitteil. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg. Heft 12 sq.) 1898 bis 1900. Ausgezeichnet. Quellenwerk.

**Oldenburg.** Dalwigk, Frhr. R. v., Chronik d. alten Theaters in Oldenburg 1833—1881. Festschr. 1881.

**Pleitner, Oldenburg** im 19. Jahrh. Oldenb. 1900. Bd. I.

**Oesterreichisch-Schlesien,** siehe Mähren.

**Posen.** Ehrenberg, Dr. Herm., Gesch. des Theaters in Posen, besonders in südpreußischer Zeit. Posen 1889. (= deutsche Vorträge, Heft 5).

**Prag.** Teuber, Oskar, Gesch. des Prager Theaters. Von den Anfängen bis auf die neueste Zeit. Prag 1883—88. III.

**Preußen.** Hagen, E. Aug., Gesch. des Theaters in Preußen. (= Ost- u. Westpreußen). Königsberg 1854.

**Woltersdorff,** Arth., Theatralisches. Darin Gesch. des Theaters in Königsberg. Berlin 1856.

**Riga.** Rudolph, Moritz, Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon, nebst Gesch. d. Rig. Theaters. R. 1890.

**Rostock.** Ebert, Hermann, Vers. einer Gesch. des Theaters in Rostock. Rost. 1872.

**Salzburg.** Freisauß, Rudolf v., Zur 100 jährigen Jubelfeier des k. k. Theaters zu S. S. 1875.

**San Francisco.** Radelburg, Heinrich, Fünfzehn Jahre des deutschen Theaters in San Francisco. S. Fr. März 1883.

**Schmalkalden.** Habicht, Herm., Ein halbes Jahrh. aus dem Theaterleben Schmalkaldens. (Ztschr. d. Vereins f. Henneberg. Gesch. und Landesk. 1880. Heft 3.

**Siebenbürgen.** Filtich, Eugen, Gesch. des deutschen Theaters in Siebenbürgen in Arch. des Vereins für siebenbürg. Landeskunde. 1887. 1890—91.

**Strassburg f. Elsassisches Theater.** E . . . Einige Worte über die Vertreibung der deutschen Theatergesellschaft unter der Leitung des Herrn Bode. Strassburg o. J. etwa 1840?

**Stuttgart.** Palm, Adolf, Briefe aus der Brettermwelt. Ernstes und Heiteres aus der Gesch. des Stuttgarter Hoftheaters. St. 1881. Durch reiche Sachkenntnis und geistvolle Kritik hervorragend.

**Wehl,** Feodor, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterleitung . . . Hmbg. 1886.

**Sittard,** Jul., Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Württemberg. Hof. Nach Originalakten 1890—91. II.

**Krauß,** Rud., Schubart als

Stuttgarter Theaterdirektor, im Württemb. Vierteljahrsh. f. Landesgesch. N. F. X, Heft 1—2. 1901.

**Weimar.** Schmidt, Heinrich, Erinnerungen eines Weimarer Veteranen. Leipzig 1856.

**Pasqué,** Ed., Goethes Theaterleitung in Weimar. II. 1863.

**Gotthardi,** W. G., Weimarer Theaterbilder aus Goethes Zeit. II. Jena 1865.

**Weber,** Dr. W. E., Zur Gesch. des Weimarer Theaters. W. 1865.

**Burkhardt,** Dr. E. A. E., Das Repert. des Weim. Theaters unter Goethes Leitung. 1791—1817. Hamburg u. Leipzig 1891. (= B. Litzmann, Theatergesch. Forchg. I.)

Vgl. hierzu Freundschaften f. E. A. E. Burkhardt, Weim. 1900, wo unter den zahlreichen inhaltvollen Arbeiten B.'s auch eine lange Reihe seiner feinen Quellenstudien zur Weim. Theatergeschichte verzeichnet sind.

**Wien.** Döhler, J., Gesch. des gesamten Theaterwesens zu Wien. W. 1803.

**Senfried,** Ferdin. Ritter v., Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren. W. 1884.

**Laube,** Heinrich, Das Burgtheater. Leipzig 1868.

**Kaiser,** Friedr., Unter fünfzehn Theaterdirektoren. W. 1870.

**Bauernfeld,** Ed., Ges. Schr. Bd. XII. W. 1873.

**Schlager,** Aus dem Leben und Wirken der dram. Kunst in Wien, bis zur Mitte des 18. Jahrh. (in Wiener Skizzen . . .).

**Laube,** Heinrich, Das Wiener Stadttheater. W. 1875.

**Wlassak,** Ed., Chronik des k. k. Hofburgtheaters. Wien 1876.

**Conimor,** ein Ritt durch Wien auf dramatischem Felde. Leipzig 1876.

**Costenoble,** E. Ludwig, Aus

dem Burgtheater. Tagebuchblätter 1818—1837. W. 1889.

Rudolf, Lothar, das Wiener Burgtheater. Leipzig, Berlin, Wien 1899.

Rosner, Leop., Fünfzig Jahre Carltheater (1847—97). 1897.

**Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Wien 1892.**

1. Fachkatalog der Abteilung für Deutsches Drama u. Theater. W. 1892.

2. Theatergeschichtl. Ausstellung der Stadt Wien. 1892.

3. Fachkatalog der Musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikwesen, Konzertvereine und Unterricht. W. 1892.

4. Fachkatalog der Abteilung des Königreiches Italien. W. 1892.

5. Rußland. Direktion der Kaiserl. Hoftheater in St. Petersburg und Moskau.

6. Katalog der Ausstellung des Königreichs Spanien. Wien 1892.

7. Katalog der Ausstellung des Königreichs Großbritannien und Irland.

Dazu:

J. Sittard, Kritische Briefe über die Wiener internationale Musik- und Theater-Ausstellung. Hamburg 1892.

Wiesbaden. Festspiele 1900, Mai. (Darin u. a. Abdruck des 1. Oberonzettels, London.)

Worms. C. u. F. Muth, Festschrift zur Einweihung des Spiel- und Festhauses.

Zürich. Rüegg, Reinh., Blätter zur Feier des 50jähr. Jubil. des Züricher Stadtth. 10.—11. Nov. 1884. Zürich 1884.

**Deutsches Theater im Mittelalter.**

Mone. Schauspiele des Mittelalters II. Karlsruhe 1846.

Carl Hase, Das geistliche Schauspiel. Leipzig 1858.

Froning, Das Drama des Mittelalters. I. Die lateinischen Osterfeiern. Osterspiele. Passionsspiele. II. Passionsspiele. III. Passionsspiele, Weihnachts- und Dreikönigsspiele. Fastnachtsspiele. Stuttgart. 1891 flgde.

### Passionspiel.

Devrient, Eduard, Das Ob. P. (mit 6 Illustr. u. 1 Titelbild) und seine Bedeutung für die neuere Zeit. Lpz. 1851. 2. Aufl. 1880.

Textbuch zum Oberammergauer Passionspiel. Münch. 1871.

### Schul-Jesuiten-Dramatik.

Reidler, Jakob, Studien u. Beiträge zur Gesch. der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Hamb. u. Lpz. 1891. (= B. Litzmann, theatergeschichtl. Forschg. IV).

### Hanswurst und seine Familie.

Weinhold, Das Komische im altdeutschen Schauspiel. In R. Gosche, Jahrb. für Literaturgesch. I. 1865.

Reuling, Carlot, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrh. Stuttg. 1890.

Blomberg, H. v., In Sachen des Harlekin. Berlin, o. J.

Gonzalés, Emanuel, Les carawanes de Scaramouche, suivis de Giangurgolo et de Maître Ragueneau: Préf. de Paul Lacroix. Paris 1881.

Görner, Karl v., Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels. Wien 1884.

Lee, Heinrich, Hans Wurst, Schauspiel in 4 Aufzügen. 1898. (Reklam 3808).

### Marionetten. Guignol.

Théâtre de la Foire, 6 Bde., Amsterdam 1726.

M a h l m a n n s Marionetten-theater. 2pz. 1806.

Charles Magnin, Histoire des marionettes, en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Paris 1852.

O n o f r i o, Théâtre de Guignol Lyonnais.

M a i n d r o n, Ernest, Marionnettes et Guignols. Les Poupées agissantes et parlantes a travers les ages. Paris 1901.

### Ballett und Tanz.

B o s s, Rudolf, Der Tanz und seine Geschichte. Mit einem Lexikon der Tänze. Berlin 1869.

C z e r m i n s k i, Albert, Die Tänze des 16. Jahrh. und die alte französische Tanzschule vor Einführung der Menuett. (Nach Jean Tabourot's Orchesographie). Danzig 1878. Mit Figuren und Tanzmelodien und Notenbeispielen.

In Kopenhagen hat das Ballett wiederholt wahre Glanzperioden gehabt durch August Bournonville (geb. 1805, gest. 1879), der die Geschichte seines Lebens und seiner Kunst in einem sehr lehrreichen und unterhaltenden Buche beschrieben hat, das, wie es scheint, in Deutschland ziemlich unbekannt geblieben ist. Unter dem Gesamttitel „Mit Theaterliv“ („Mein Theaterleben“) veröffentlichte B. seit dem Jahre 1848 eine Reihe von Hefen, deren bibliographische Beschreibung ich hier genau gebe, da die Mitteilungen in deutschen Nachschlagebüchern falsch sind. Teile des Werkes sollen beim Erscheinen der einzelnen Hefte in einigen deutschen Zeitungen in Uebersetzung erschienen sein, sind mir aber nicht zu Gesicht gekommen.

Mit Theaterliv. Af August Bournonville. Kjöbenhavn. Forlagt af Universitetsboghandler C. A. Reitzel. 1848. 2 Bl. u. 261 S.

M. Th. Anden Deel (a. u. d. T.: Theaterliv og Grindringen). K. ib. 1865. 4 Bl. u. 437 S.

M. Th. Tredie Deels forste Afsnit (a. u. d. T.: Theatercrisen og Balletten). K. ib. 1877. 2 Bl. u. 108 S.

M. Th. Tredie Deels andet Afsnit (a. u. d. T.: Grindringen og Tidsbilleden). K. ib. 1877. 2 Bl. u. 140 S.

M. Th. Tredie Deels tredie Afsnit (a. u. d. T.: Rejseminder, Reflexioner og biographiske Skizzer). K. ib. 1878. 4 Bl. u. 268 S.

Der theatergeschichtliche Schatz dieser fünf inhaltreichen Hefte, die die Lebenserinnerungen eines kunstbegeisterten, feinsinnigen und geistreichen Mannes enthalten, der an Roverre erinnert, ist, da es an einer Uebersetzung ins Deutsche mangelt, noch so gut, wie ungehoben.

### Antikes Theater.

R a p p, Moriz, Gesch. des griech. Schauspiels vom Standpunkt der dramat. Kunst. Tüb. 1862.

B r u c h m a n n, Dr. K., Ueber die Darstellung der Frauen in der griech. Tragödie. Berlin 1882.

Dr. Richard O p i s, Schauspiel- und Theaterwesen der Griechen und Römer. Mit Illustrationen. Leipzig 1889.

### Hebräisches Drama.

J e s s o d O l a m, das älteste bekannte dramat. Gedicht in hebräischer Sprache von Mose Sacut. Hrsg. von Dr. A. Berliner. B. 1874. (Jesod Olam, die Grundlage der Welt.) Es giebt ein viel-

fach aufgeführtes Deutsches Drama: Daniel Richters Trauer- und Lustspiel von der argen Grundsuppe der Welt. Gotha 1670.

### Theater des Auslandes.

**Belgien.** Faber, F., Hist. du th. franç. en Belgique dep. son origine jusqu'à nos jours. 5 vols. Brux. 1878.

**China.** Rud. Gottschall, Theater und Drama der Chinesen. Lpzg. 1887.

**Dänemark und Norwegen.** Marmier, K., Hist. de littérat. en Danemark et en Suède. Paris 1836.

**Botten-Hansen,** Précis de l'Histoire de la litt. Norvege en XIX Siècle. Christiania 1868. S. a. Zabel, unter Berlin.

**England.** Doran, J., Their Majesty's servants. Annals of the English Stage from Thomas Betterton to Edward Kean. Ed. and revised by R. W. Lowe. 3 vols with 50 portr. and 80 wood en grav. London 1868.

**Lewes, G. E.,** Ueber Schauspieler und Schauspielkunst. Uebers. von Emil Lehmann. Lpzg. 1878.

**Gaederz, R. Th.,** Zur Kenntniss der altenglischen Bühne nebst andern Beiträgen zur Shakespearelitteratur. Mit innerer Ansicht des Schwantheaters in London. . . . Bremen 1878.

**Ellen Terry and her Impersonations** by Charles Hiatt. Lond. 1898.

**Henry Irving, Record and Review** by Charles Hiatt. Lond. 1899.

**Bodenstedt, Fr.,** Shakespeare und seine Zeitgenossen. Lpzg. 1857 1860. III.

**Frankreich, speziell Paris.** Fournier, E., Le théâtre français avant la Renaissance, 1450 à 1550. Mystères moralités et

farces. Av. 19 Planches. Paris 1872.

**Fournier, E.,** Le théâtre français au XVI. et XVII siècle. Par. 1871. Av. 21 pl.

**Casse, A. du,** Histoire anecdot. de l'ancien th. en France. II. P. 1864.

**Toubin, Gesch. d. franz. Theaters** während der ersten Revolution. Hamburg 1853.

**Laube, Heinrich,** Paris 1847. Mannheim 1848.

**Duflot, Joach.,** Les secrets de Coulisses des Th. de Paris. Av. préf. de Jules Noriac. Paris 1865.

**Lindau, Paul,** Aus Paris. Beitr. z. Gesch. des gegenwärtigen Frankreichs. (Rachel und die klass. Tragödie. Scribe und das moderne Lustspiel. Geschichte von R. Wagners Tannhäuser in P.). Stuttgart 1865.

**Lindau, Paul,** Dramaturgische Blätter. 2 Bde. Stuttg. 1874.

**Antoine, Le Théâtre Libre.** Mai 1890.

**Sarah Bernhardt, par Jules Huret.** Préf. de Edmond Rostand. Paris 1901.

**Jules Huret, Loges et Coulisses.** Paris 1901.

**Holland.** Hellwald, Fr. v., Gesch. des holländischen Theaters. Rotterd. 1874.

**Italien.** Ebert, A., Handbuch der italienischen Nationallitteratur. Marburg 1868.

**Giudici, S. E.,** Storia del Teatro in Italia. Vol. I. Torino 1857.

**Rossi, Ernesto,** Studien über Shakespeare und das moderne Theater, nebst einer autobiograph. Skizze aus dem Ital. von Hans Merian. Lpzg. 1885.

**Marchesi, Mathilde,** Aus meinem Leben. Düsseldorf.

**Nathanson, Richard,** Schan-

spieler und Theater im heutigen Italien. Berlin 1893.

Luigi Nesi, La Duse, con 55 Illustrazione. Firenze 1901.

Portugal. Denis, Chefs d'Oeuvres du théâtre portugais. Paris 1873.

Rußland. A. von Reinhold, Geschichte der russischen Litteratur. Lpzg. 1889.

Courbière, Hist. de la littérat. Contemporains en Russie. Paris 1888—89.

Zabel, Eugen, L. N. Tolstoi. Leipzig, Berlin, Wien 1901.

Wesseloßky. Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater. 1876.

Schweden. M. d'Ehrenström, Notices sur la litt. en Suède. Paris?

Sturzenbecker, Die neuere schwedische Litteratur. Leipzig 1850.

Spanien. Schack, Fr., Gesch. der dramat. Litteraturkunst in Spanien. 2. Aufl. 4 Bde. Stuttgart 1874.

Schack, Spanisches Theater. Frankfurt 1854.

# Dramaturgische Aphorismen.

Zusammengestellt von

Dr. Robert Hessen.

Nro. 1195.

## Vom Theater.

„Die menschliche Natur erträgt es nicht, ununterbrochen auf der Folter der Geschäfte zu liegen, die Reize der Sinne sterben mit ihrer Befriedigung. Der Mensch, überladen von tierischem Genuß, der langen Anstrengung müde, vom ewigen Triebe nach Thätigkeit gequält, dürstet nach besseren außerleseneren Vergnügungen oder stürzt zügellos in wilde Zerstreuungen, die seinen Hinfall beschleunigen und die Ruhe der Gesellschaft zerstören. Bacchantische Freuden, verderbliches Spiel, tausend Rasereien, die der Müßiggang ausheckt, sind unvermeidlich, wenn der Gesetzgeber diesen Gang des Volkes nicht zu lenken weiß. Der Mann von Geschäften ist in Gefahr, ein Leben, das er dem Staat so großmütig hinopferte, mit dem unseligen Spleen abzubüßen — der Gelehrte zum dumpfen Pedanten herabzusinken — der Pöbel zum Tier. Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der anderen gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird.“

Schiller.

\*

„ . . . . A présent le théâtre  
Est en un point si haut que  
chacun l'idolâtre  
Et ce que votre temps voyait  
avec mépris  
Est aujourd'hui l'amour de tous  
les bons esprits,  
L'entretien de Paris, le souhait  
des provinces,  
Le divertissement le plus doux  
de nos princes,  
Les délices du peuple et le  
plaisir des grands;  
Il tient le premier rang parmi  
leur passe-temps;  
Et ceux dont nous voyons la  
sagesse profonde  
Par leur illustres soins con-  
server tout le monde,  
Trouvent dans les douceurs  
d'un spectacle si beau  
De quoi se délasser d'un si  
pesant fardeau.“

Pierre Corneille, „L'illusion“.

\*

„Hört ihr, laßt die Schauspieler  
gut behandeln, denn sie sind der  
Spiegel und die abgefürzte Chronik  
des Zeitalters. Es wäre euch  
besser, nach dem Tod eine schlechte  
Grabchrift zu haben, als üble  
Nachrede von ihnen, so lang ihr  
lebt.“

Hamlet.

\*

### Vom dramatischen Kunstwerk.

„Die selbstzweckliche Kunst ist hohl; ihr Inhalt ein leeres, frivoles Formenspiel; ihre Idee: der raffinierte Genußkessel einer impotenten Abstraktion.“

J. L. Klein,  
„Geschichte des Dramas“, II, p. 96.

\*

„Un oeuvre d'art c'est un coin de la création vu à travers un tempérament.“

Zola.

\*

„Ein Kunstwerk muß sein wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist: für den tiefsten Forscherblick noch nicht ganz erklärbar; und doch schon für das bloße Beschauen etwas, und zwar etwas Bedeutendes. Wer etwas schafft, das der gemein-menschlichen Fassungskraft nicht ist und erst der tiefsinnigen Reflexion sich gestaltet, hat vielleicht ein philosophisches Problem glücklich in poetischer Einkleidung gelöst, aber er hat kein Kunstwerk gebildet.“

Grillparzer.

\*

„Da die Illusion des Dramas weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufrieden gestellt wissen.“

Lessing.

\*

„Des Dichters Werk ist nicht, zu erzählen was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei möglich gewesen war.“

Aristoteles.

\*

„Daher ist denn auch die Poesie philosophischer und nützlicher als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine und die Geschichte auf das Besondere.“

Lessing.

\*

„Der Gegenstand muß nur eine Handlung haben. Die Fabel darf nicht episodisch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrochen sein. Man darf ihr kein Glied nehmen können, ohne dadurch den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Man schürze den Knoten vom Anfang an, bis sich das Stück dem Ende nähert; die Lösung darf erst mit der letzten Scene eintreten.“

Lope de Vega.

\*

„Denn die (dramatische) Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen, Ausdruck werden zehnen geraten gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist.“

Lessing.

\*

„Die Vollkommenheit eines Schauspiels besteht in der so genauen Nachahmung einer Handlung, daß der ohne Unterbrechung betrogene Zuschauer bei der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt.“

Lessing.

\*

„... Wir ärgern uns über den Dichter, der zwar ebenso abenteuerlich, aber nicht ebenso mannigfaltig zu sein weiß wie der Zufall.“

Lessing.

\*

„Nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten beweist einen schöpferischen Geist.“

Lessing.

\*

„Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglich ist es, wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln.“  
Lessing.

\*

„Was wirklich geschehen, wird seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhang aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem anderen sich völligerklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen . .“

Lessing.

\*

„Wenn wir bei unserer Unterwerfung (unter den Willen der Vorsehung) noch Vertrauen und fröhlichen Mut behalten sollen: so ist es höchst nötig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne!“

Lessing.

\*

„Ein Mensch kann sehr gut sein und doch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehbares Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmut erfüllet, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist.“

Lessing.

\*

„Niedrig behandelt man einen Gegenstand, wenn man entweder diejenige Seite an ihm, die der gute Anstand verbergen heißt, bemerklich macht, oder wenn man ihm einen Ausdruck giebt, der auf niedrige Nebenvorstellungen leitet.“

Schiller.

### Von der Tragödie.

„Die Tragödie ist nicht der Schauplatz für die Ruhmesthaten des Helden, und weit entfernt, dessen Verherrlichung aus ihrer Zweckidee zu entfalten, stellt sie vielmehr, ihrem Wesen getreu, seinen Abfall vom epischen Heldenwesen und die Sühne dieses verhängnisvollen Zwiespaltes dar. Das tragisch dramatische Handeln wird sich daher als ein durch und durch leidvolles, von dem Bewußtsein jenes Bruches durchdrungenes und durchsiehtes Handeln, wird sich als ein Seelenkrankheitsprozeß entwickeln. Nicht in der Weise etwa nur, daß das Leid als Folge einer heroisch beherzten Missethat erschiene, als Reue und nachträgliche Gewissensqual und Zerknirschung. Vielmehr wird das Handeln selbst aus einem gebrochenen, ethisch zerrütteten Gemüte, aus einer sittlich kranken Seele, einer tragischen Geistesstimmung entspringen und in jedem Momente diese Bedrängnis atmen.

Es wird als ein tiefes Leiden, als keine That, sondern als Unthat eben, und im Charakter einer solchen, sich offenbaren, ganz und gar von Unseligkeit erfüllt; mag es sich auch scheinbar, wie bei Richard III z. B., dem heroisch unbeirrbarsten aller dramatischen Wüteriche, mit dem trügerischen Gleichmut eines scherzhaften, und nur um so verträglicheren Humors bemänteln, den Frevler selbst berücken, blenden und betäuben.“

J. E. Klein.

\*

„Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann und, ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von seinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird.“

Schiller.

\*

„Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist ebenso weit von ihr entfernt, wie Schwulst und Bombast von dem Erhabenen. . . Der schwülstigste Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafte. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung giebt mehr Gelegenheit in beide zu verfallen, als die Tragödie.“

Lessing.

\*

„Soll im Ernst und Tragischen das Niedrige verwendet werden, so muß es in das Furchtbare übergehen, und die augenblickliche Beleidigung des Geschmacks muß durch eine starke Beschäftigung des Affekts ausgelöscht, also von einer höheren tragischen Wirkung gleichsam verschlungen werden. Stehlen z. B. ist etwas absolut Niedriges, und was auch unser Herz zur Entschuldigung eines Diebes vorbringen kann, wie sehr er auch durch den Drang der Umstände mag verleitet worden sein, so ist ihm ein unauslöschliches Brandmal aufgedrückt, und ästhetisch bleibt er immer ein niedriger Gegenstand. Der Geschmack verzeiht hier noch weniger als die Moral, und sein Richterstuhl ist strenger, weil ein ästhetischer Gegenstand auch für alle Nebenideen verantwortlich ist, die auf seine Veranlassung in uns rege gemacht

werden, da hingegen die moralische Beurteilung von allem Zufälligen abstrahiert. Ein Mensch, der stiehlt, würde demnach für jede poetische Darstellung von ernsthaftem Inhalt ein höchst verwerfliches Objekt sein. Wird aber dieser Mensch zugleich Mörder, so ist er zwar moralisch noch viel verwerflicher, aber ästhetisch wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer.“

Schiller.

\*

„Wahre Größe schimmert aus einem niedrigen Schicksal nur desto herrlicher hervor, und der Künstler darf sich nicht fürchten, seinen Helden auch in einer verächtlichen Hülle aufzuführen, sobald er nur versichert ist, daß ihm der Ausdruck des inneren Wertes zu Gebote steht.“

Schiller.

\*

„Wir sind nicht gewohnt, unser Mitleid zu verschenken.“

Schiller.

\*

„Etwas mehr Besonnenheit und Phlegma, etwas weniger Leidenschaft und Feuer: — und die Liebe erlebt keine Tragödien mehr!“

Runo Fischer.

\*

„Derjenige Glückswechsel ist der brauchbarste, — d. h. fähigste, Furcht und Mitleid zu erwecken, — der aus dem Besseren in das Schlimmere geschieht.“

Aristoteles.

\*

„Aristoteles hat es längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil

sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte."

Lessing.

\*

„Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht."

Lessing.

\*

„Hier ist das Gesetz der Tragödie, es ist das Naturgesetz selbst: die Schicksale sollen die notwendigen Folgen der Handlungen sein, diese die notwendigen Folgen der Leidenschaften, diese die notwendigen Folgen der Charaktere. Eine solche eherne und einleuchtende Notwendigkeit geht durch den Gang einer tragischen Handlung."

Runo Fischer.

### Die römische Tragödie.

„Auf ihr ruht der unlösliche Fluch, der dem Römertum überhaupt anhaftet, der Fluch einer maßlosen Aktionsucht, einer ausschweifenden Kraftverschwendung, der Tod aller Idealität, aller poetischen Gestaltung, des Tragischen insbesondere, das eben auf ein Auschwanken der heftigsten Seelenstürme in eine trostvolle Beruhigung abzielt, in eine Harmonie, deren Rhythmus diese Stürme selbst wie eine Geistermusik wiegt."

J. L. Klein.

### Von der Komödie.

„Weit gefehlt, daß uns das Lustspiel klüger machen soll, besteht im Gegenteil seine Aufgabe darin, uns vom Klugdünkel zu befreien."

J. L. Klein.

\*

„Der glimpfliche Ausgang ist vollkommen lustspielgerecht. Denn der Komödiendichter soll wohl hinter den Spiegel, den er den Thorheiten vorhält, die Ruthe als Fingerzeig stecken, aber nicht die Geißelung vollziehen. Die höchste Moral, die er lehren kann, ist Menschlichkeit."

J. L. Klein.

\*

„Die satirische Geißel wird in der mittleren attischen Komödie wie der Stock auf jener gutmütigen Insel in der Posse gehandhabt, wo die bloßen Kleidungsstücke des Missethäters, nicht der kleiderbloße Verbrecher, gezüchtigt werden."

J. L. Klein.

\*

„Im Namen der Kunst sowohl als im Namen der Jugend müssen wir Einspruch erheben gegen den Grundsatz: die reine oder wahre Komödie sei ein Ding für sich und habe mit Moral nichts zu schaffen. Wenn die Komödie, mit welcher Zurichtung auch immer, eine Nachahmung wirklichen Lebens bedeutet, wie ist es möglich, daß sie zu den Gesetzen, die das Leben regeln, und zu den Gefühlen, die jedes Ereignis wachruft, ganz ohne Beziehung sein sollte? „Wahre Landschaftsmalerei“, in die weder Licht noch Schatten eindringen, „echte Portraitkunst“ ohne Ausdruck sind Phrasen, die gesundem Urtheil immer noch weniger widerstreben als „echte Komödie“ ohne Moral."

Macaulay.

\*

„Wenn wir Handlungen zu ihrer Quelle zurück begleiten, müssen wir zehnmal lächeln, ehe wir uns einmal entsetzen. Mein Verzeichniß von Bösewichtern wird mit jedem Tage, den ich älter werde, kürzer, und mein Register von Thoren vollzähliger und länger.“

Schiller.

\*

„Die Schaubühne allein kann unsere Schwächen belachen, weil sie unsere Empfindlichkeit schon und den schuldigen Thoren nicht wissen will. Ohne rot zu werden, sehen wir unsere Larve aus ihrem Spiegel fallen und danken insgeheim für die sanfte Ermahnung.“

Schiller.

\*

„Unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleid erfordert.“

Lessing.

\*

„Lacher sind nicht ekel.“

Lessing.

\*

„Derjenige komische Dichter, der seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, würde die Komödie wiederum in ihre Kindheit zurückversetzen und in Satire verkehren.“

Diderot.

\*

„In der Farce besteht zwischen dem Dichter und dem Zuschauer ein stillschweigender Kontrakt, daß man keine Wahrheit zu erwarten habe. In der Farce dispensieren wir den Dichter von aller Treue der Schilderung, und er erhält gleichsam ein Privilegium, uns zu belügen. Denn hier gründet sich das Komische gerade auf seinen

Kontrast mit der Wahrheit; es kann aber unmöglich zugleich wahr sein und mit der Wahrheit kontrastieren.“

Schiller.

### Von den Charakteren.

„Sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne: in allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.“

Lessing.

\*

„Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen.“

Lessing.

\*

„Nichts beleidigt uns aber, — von seiten der Charaktere, — mehr, als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat, oder uns wenigstens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebt, mutwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit giebt, und Laster und Ungereimtheiten mit allen be-

trügerischen Reizen der Mode, des guten Tones, der feinen Lebensart, der großen Welt ausgestattet. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Ueberlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten sein.“

Lessing.

\*

Französische Beurteiler des Marmontel haben gefragt: „Darf ein Poet, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Fakta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lukretia verbuhlt und einen Sokrates galant schildern?“

Lessing antwortet: „Er sollte sich, im Fall daß er andere Charaktere als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, auch der historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehrt unsere Kenntniß, oder scheint sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntniß, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehreren Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, solange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese

hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.“

Lessing.

\*

„Diderot hat recht: es ist besser, wenn die Charaktere bloß verschieden, als wenn sie kontrastiert sind. Kontrastierte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich.“

Lessing.

### Von der dichterischen Absicht.

„Einem Charakter, dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die Absicht. Mit Absicht handeln, ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was ein Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauch ihrer Mittel verbunden ist, diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauchs ihrer Mittel entspringt.

Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen: es sind seine Vorübungen... Allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es Weiteres und Größeres: die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen

Merkmale des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in all seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen; die Absicht, bei Vormürfen, wo keine unmittelbare Racheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns statt hat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten zu verabscheuen und was wir verabscheuen sollten zu begehren.“

Lessing.

\*

„Das sind die Herzenbergießungen freilich keines kunstliebenden Klosterbruders, aber des größten deutschen Dramaturgen und eines der größten dramatischen Dichter, die für die Bühne geschrieben haben. Die neuere Aesthetik der Kunstsophisten, die Aesthetiker der Selbstzweck —, d. h. der Genußzweckkunst, des bloßen Geschmacksfikels und weiblicher Geisteswollust .. lächeln über Lessings altväterische Kunstmoral, über Lessings tugendbeschränkte Kunstprinzipien und sittenbessernde Dramatik, ja betrachten sie als abgethan und verschollen. Wer aber die Theorien nach ihren Früchten beurteilt, für wen jegliche wahrhafte Kunstschöpfung aus der Absicht hervorgegangen: im Wege der Geschmacksbildung durch das Kunstschöne den Sinn für das Sittlichschöne zu wecken und zu kräftigen, die Volksseele zu läutern, höher zu stimmen, für Recht, Wahrheit und Freiheit zu entflammen — wem dieser Kunstzweck als der

einzig wahre und würdige einleuchtet: der wird sich auch zu den Kunstansichten des Verfassers von Laokoön, von der hamburg. Dramaturgie und des Dichters einer Minna v. Barnhelm, Emilia Galotti, eines Nathan bekennen . . .“

J. L. Klein.

### Von der Vorbereitung.

„Meine Gedanken mögen so paradox scheinen als sie wollen: soviel weiß ich gewiß, daß für eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich ereignet, es immer zehn und mehrere giebt, wo das Interesse gerade das Gegentheil erfordert. — Der Dichter bewerkstelligt durch sein Geheimnis eine kurze Ueberraschung; und in welche anhaltende Unruhe würde er uns haben stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! — Wer in einem Augenblick getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupt zusammenzieht und lange Zeit darüber verweilt? — Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen; wenn sie nur der Zuschauer alle kennt.“

Diderot.

\*

„Für den Zuschauer muß alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles was vorgeht, alles was vorgegangen ist; und es giebt hundert Augenblicke, wo man nichts Besseres thun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll.“

Lessing.

\*

„Unter den Alten war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte.“

Lessing.

### Dramentitel.

„Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalt verrät, desto besser ist er.“

Lessing.

### Vom Idealisieren.

„Die Narren sind in der ganzen Welt platt, frostig und ekel; wenn sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihrer vier Pfähle herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verraten, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufpuken; er muß ihnen Wiß und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.“

Lessing.

### Hygiene des Dramas.

„Die Reinheit der Sitten hängt sehr davon ab, daß das Verfängliche vor der Phantasie der Jugend nicht in beständiger Verbindung mit dem Reizvollen und Anziehenden erscheine: Denn jeder, der die Wirksamkeit des Gesetzes von der Ideenassoziation an seinem eigenen und dem Geist anderer Personen studiert hat, weiß auch, daß alles, was der Einbildungskraft in beständiger Vorgesellschaftung mit dem Anziehenden dargestellt wird, zuletzt selber anziehend wird. Wir finden zweifellos viel unzarte Stellen bei

Fletcher und Massinger, und mehr als man wünschte selbst bei Ben Jonson und Shakespeare, obwohl diese beiden verhältnismäßig rein sind. Aber es ist unmöglich, in ihren Dramen die Spur eines systematischen Versuches nachzuweisen: das Laster mit den Dingen zu verkoppeln, die die Menschen am meisten schätzen und erstreben, die Tugend dagegen mit allem, was lächerlich und erniedrigend ist.“

Macaulay.

\*

„Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Ver-lachen. . . . Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken.“

Lessing.

\*

„Der Komödie ist genug, — wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, — die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich.“

Lessing.

\*

„Es giebt zwar Fälle, wo das Niedrige auch in der Kunst gestattet werden kann, da nämlich, wo es Lachen erregen soll. Auch ein Mensch von feinen Sitten kann zuweilen, ohne einen verderbten Geschmack zu verraten, an dem rohen, aber wahren Ausdruck der Natur und an dem Kontrast zwischen den Sitten der feinen Welt und des Pöbels sich belustigen.“

Schiller.

\*

„Ueberall aber, wo jene grundsätzliche Verwerfung der „sogenannten moralischen Beweggründe“ Prinzip und Stimmung der Dramatiker bildet, ist die Ohnmacht auf Seiten des Dichters: erscheint

die innere Kraft seiner Kunst und poetischen Leistungsfähigkeit gebrochen, bringt der Dramatiker Lust- und Trauerspiele hervor, die bei aller möglichen Bravour der Technik und äußeren Form innerlich tot, faul im Mark und grundverwerflich sind.“

J. L. Klein.

\*

„Wo ich aufhöre, sittlich zu sein, habe ich keine Gewalt mehr.“

Goethe.

\*

„Ich schreibe nicht, euch zu gefallen: ihr sollt was lernen.“

Goethe.

### Vom Naturalismus.

„Man will nun einmal keine anderen Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind. Die Natur selbst lehrt uns diese Mannigfaltigkeit, von der sie einen Teil ihrer Schönheit entlehnt.“

Lope de Vega.

\*

„In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andre. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genuße teilnehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen, abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gütbüßen lenken zu können . . . Die Bestimmung der Kunst ist es, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern . . . und es muß uns notwendig ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur wegwünschten.“

Leising.

„Ein Fall, der in der Wirklichkeit einer Komödie so ähnlich sah, sollte eben deswegen um so unschicklicher zur Darstellung sein? — Nach der Strenge allerdings; denn alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre Komödien nennt, findet man in der Komödie wahren Begebenheiten nicht sehr gleich.“

Leising.

\*

„Der Naturalist nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht.“

Otto Ludwig.

### Schiller und der Naturalismus.

„Schillers Stärke wurzelt im Typischen, die des Naturalismus im strengsten Individualisieren. Schiller will uns „der Menschheit große Gegenstände“ veranschaulichen; der Naturalismus bevorzugt ihre kleinen Gegenstände. Deshalb liebt Schiller den möglichst weiten Rahmen der Weltgeschichte, der Naturalismus den möglichst engen Rahmen des Milieus, und wo Schiller die große Linie sucht, da sucht der Naturalismus die feinen Striche, die intimen Züge und Schnörkel. Schillers vorwiegendes Interesse gilt dem handelnden Menschen; der Naturalismus vertieft sich liebevoll in die Zustände, die der Handlung vorausgehen oder ihr folgen, vermeidet aber diese selbst als Theaterseffekt. Schiller pflegt die gehobene Berssprache, mit der Nebenabsicht, das nationale Hochdeutsch zu veredeln und vorzubilden; der Naturalismus verlangt die Mundart samt allen ihren Nachlässigkeiten. Schiller will uns Begeisterung geben, der Naturalis-



raume Zeit nach ‚Kleonnis‘ und ‚Fatime‘, flüchtig im ‚Spartacus‘ probierte und im ‚Nathan‘ kraft seiner großen Autorität so zum Siege führte, daß Deutschland mit ganz berechtigter Nichtachtung aller kleinen älteren Anläufe, auch des bedeutamen Vorganges der Götterschen ‚Merope‘ (1774), die Geburt des Blankverses einmütig in das Nathanjahr 1779 verlegt.“

Erich Schmidt.

✱

„Die Verse der ‚Sphigenie‘, des ‚Tasso‘, dessen erste Prosa Goethe einmal sinnend neben den ‚Nathan‘ legte, der ‚Natürlichen Tochter‘, harmonisch durchgebildet und so rein vollendet, daß unsere Stimme ihnen durch die Rezitation weh zu thun fürchtet, dieß regelmäßige und melodische Kommen und Weichen langer Wellen, wie es Goethe am Gardasee belauschte, sind der ausgeprägteste Gegensatz zu Lessings Jamben. Hier trifft man keine Zartheit, keine Musik, keine feinen Gelenke im Einzelvers, an dessen Ende Goethe fast immer einen sanften Atemzug gestattet; vielmehr nach jener Anleitung Herders: Stärke, Wechsel, Differenzierung, Sprünge, Dissonanzen, Cäsurlosigkeit, freiere Betonung; allerdings in Partien wie der Parabel (von den drei Ringen) einen geglätteten Aufstieg, zumeist jedoch ... ein unruhiges, oft holpriges Zickzack ...“

Erich Schmidt.

✱

„Meine Prosa hat mich von jeher mehr Zeit gekostet als meine Verse. Ja, wirst du sagen, als solche Verse! — Mit Erlaubnis, ich dachte, sie wären viel schlechter, wenn sie viel besser wären.“

Lessing an seinen Bruder Karl.

✱

„Sichtbar ist schon in Schillers ‚Fiesco‘ der Einfluß der ‚Emilia‘, noch stärkeren hatte ‚Nathan‘ auf ‚Don Carlos‘, das erste von Schiller in Versen geschriebene Stück, und diese Verse, so weit hinter den flüssigen der ‚Braut von Messina‘ sie bleiben, sind doch beträchtlich besser als die Lessingschen.“

Jacob Grimm.

✱

„Während die Prosa leicht in Gefahr kommt, die Bilder der Kunst zu Abbildern gewöhnlicher Wirklichkeit herabzuziehen, steigert die Sprache des Verses das Wesen der Charaktere in das Edle. In jedem Augenblick wird in dem Hörer die Empfindung rege erhalten, daß er Kunstwirkungen gegenübersteht, die ihn der Wirklichkeit entrücken und in eine andere Welt versetzen, deren Verhältnisse der menschliche Geist mit Freiheit geordnet hat.“

Gustav Freytag.

✱

„Jeder Stimmung der Seele hat der Vers sich gehorjam zu bequemen, jeder soll er sowohl durch seinen Rhythmus als durch die logische Verbindung der Satzeinheiten, die er zusammenschließt, zu entsprechen suchen. Für ruhige Empfindung und feine Bewegung, die getragen und würdig oder in heiterer Lebendigkeit dahinzieht, hat er seine reinste Form, den schönsten Wohlklang, einen gleichmäßigen Fluß zu verwenden. In solcher ruhigen Schönheit gleitet gern der dramatische Jambus bei Goethe dahin.“

Hebt sich aber die Empfindung höher, fließt die gesteigerte Stimmung in schmuckvoller, langatmiger Rede heraus, dann soll der Vers in langen Wellen dahinfließen, bald in überwiegend weiß

lichen Endungen ausklingend, bald durch häufigeren männlichen Ausgang kräftig abschließend. Das ist in der Regel der Vers Schillers.

Die Erregung wird stärker, einzelne Redewellen reichen über den Vers hinüber und füllen noch Teile des nächsten, dazwischen drängen kurze Stöße der Leidenschaft und zerbrechen den Bau einzelner Verse; aber noch überzieht diese aufsteigenden Wirbel die rhythmische Strömung einer längeren Rede. So bei Lessing.

Aber stürmischer, wilder wird der Ausdruck der Erregung, der rhythmische Lauf des Verses scheint vollständig gestört, immer wieder klingt ein Redesatz aus dem Ende eines Verses teils zum Vorhergehenden, teils zum Folgenden gerissen, Rede und Gegenrede zerhacken das Gefüge; das erste Wort des Verses und das letzte — zwei bedeutungsvolle Stellen — springen los und treten als besondere Glieder in die Rede, der Vers bleibt unvollendet, statt dem ruhigen Wechsel weicherer und härterer Endungen folgen längere Versreihen mit dem männlichen Abfall, die Verscäsur ist kaum noch zu erkennen, auch in diejenigen Sentenzen, über welche beim regelmäßigen Lauf der Rhythmus schnell dahinschweben muß, dringen mächtig schwere Wörter, wie chaotisch bewegen sich die Teile des Verses durcheinander. Das ist der dramatische Vers, wie er in den besten Stellen Kleists die mächtigste Wirkung ausübt, wie er noch größer und durchgebildeter in den leidenschaftlichen Szenen Shakespeares dahinwirbelt.“

Gustav Freytag.

## Berühmte Urteile über einzelne Stücke.

### Minna v. Barnhelm:

„Der erste und eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Thaten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie. Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlichsten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Helden . . . Eines Werkes aber, der wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges, von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt, muß ich vor allem ehrenvoll erwähnen: es ist die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Inhalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that, Minna v. Barnhelm.“

Goethe, „Dichtung und Wahrheit“.

\*

„Minna von Barnhelm‘ kann als das große Werk einer großen Zeit, ganz Gegenwart, durchaus nach Beobachtungen gearbeitet, ohne jede veraltete Typenschablone, aber unbedingt sicher in ihren neuen Wirkungen, die geist- und gemüthvolle, zugleich rührende und erheiternde Spiegelung des ersten Friedensjahres. Norddeutsch in jeder Faser und doch der Stolz Deutschlands . . .“

Erich Schmidt, „Lessing“.

### Emilia Galotti:

„Zu seiner Zeit stieg dieses Stück, wie die Insel Delos, aus der Gottsched-Gellert-Weißischen u. s. w. Wasserflut, um eine kreisende Göttin barmherzig aufzunehmen: Wir jungen Leute ermutigten uns daran

und wurden Lessing deshalb viel schuldig.“

Goethe an Zelter, 27. März 1830.

### Nathan der Weise:

„Fontenelle sagt von Kopernikus: er machte sein neues System bekannt und starb. Der Biograph Ihres Bruders wird mit eben dem Anstande sagen können: er schrieb Nathan den Weisen und starb. Von einem Werke des Geistes, das eben so sehr über Nathan hervorrage, als dieses Stück in meinen Augen über alles, was bis dahin geschrieben, kann ich mir keinen Begriff machen. Er konnte nicht höher steigen, ohne in eine Region zu kommen, die sich unseren sinnlichen Augen völlig entzieht; und dies that er. Nun stehen wir da wie die Jünger des Propheten und staunen den Ort an, wo er in die Höhe fuhr und verschwand.“

Moses Mendelssohn.

### Kabale und Liebe:

„Wieder einmal ein Produkt, was unseren Zeiten Schande macht! Mit welcher Stirne kann ein Mensch doch solchen Unsinn schreiben und drucken lassen, und wie muß es in dessen Kopf und Herz aussehen, der solche Geburten seines Geistes mit Wohlgefallen betrachten kann! — Doch wir wollen nicht deklamieren. Wer 167 Seiten voll ekelhafter Wiederholungen, gotteslästerlicher Ausdrücke, wo ein Ged um ein dummes affektiertes Mädchen mit der Vorsicht rechtet, und voll trassen pöbelhaften Wizes oder unverständlicher Gallimathias, durchlesen kann und mag — der prüfe selbst. So schreiben heißt Geschmack und gesunde Kritik mit Füßen treten.“

Verübt von Karl Philipp Moriz in der königlich privilegierten Berlinischen Staats- und Gelehrten-Zeltung vom 21. Juli 1784!!

### Von der „Hamburgischen Dramaturgie“.

„Dem gottschedianischen Erbübel entgegen muß Lessing möglichst scharf beweisen, daß ein Nachahmer der Franzosen kein Nachahmer der Alten, die Regel des Corneille nicht aristotelisch sei und daß keine Nation die Gesetze des alten Dramas mehr verkannt habe, als gerade die Franzosen.“

Die (Hamburgische) „Dramaturgie“ ist ein kritisches Werk mit starken praktischen Tendenzen und journalistischen Schachzügen, keine litterarhistorische Charakteristik der französischen Bühne . . . Uns, die wir nicht als Franzosen im Zeitalter Ludwigs XIV leben und vom Drama keine fortlaufende virtuose Rhetorik abgezählter Disputationen, gesteigerter Tiraden, verblüffender Lakonismen, epischer Botenreden verlangen, ist die klassizistische Tragödie eine ehrwürdige, unnatürlich eingeschnürte Mumie. Lessingen erschien sie wie ein Vampyr, der jeder Natur das warme Blut aussaugt und seinen Weg mit Schemen besät.“

Erich Schmidt.

\*

„Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,  
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist,  
Des falschen Anstands prunkende Gebärden  
Verschmäh't der Sinn, der nur das Wahre preist,  
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,  
Er komme wie ein abgeschied'ner Geist,  
Zu reinigen die oft entweih'te Scene  
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.“

Schiller.





die Schüsseln, die es so lange in Schmerzen entbehren mußte.“

Maximilian Harden.

\*

„Angesichts einer Poesie, die sich von der Literatur und nicht vom Leben befruchten ließ, mußte einmal wieder auf die Dringlichkeit des Naturstudiums, auf die Unerschöpflichkeit der Beobachtung, auf den Wert des Modells hingewiesen werden. Das geschah zunächst mit der trostigen und halbstarrigen Einseitigkeit, die bei jedem Neuerer einen Teil seiner Kraft ausmacht. Jetzt aber, nachdem diese förderliche Schulung, dieses unumgängliche Exerzitium gründlich vollzogen worden, bemerken wir, daß alle begabten Vertreter des Naturalismus, alle ohne Ausnahme, die Fesseln der Theorie abschütteln. Im Besitz der Mittel, sehen sie sich wieder um nach den größeren Zwecken, mit denen allein der Mensch und der Künstler zu wachsen vermag. Und hiermit zugleich haben sie auch eine andere Schülerkrankheit abgestreift: die Furcht vor der erdrückenden Autorität des Meisters. Die Fliegelsjahre sind vorüber, in denen das junge Geschlecht sämtliche Schätze der Vergangenheit als gefährlichen Ballast über Bord werfen zu müssen glaubte und sich dem grünen Wahn hingab, man könne die Kunst beliebig von vorn anfangen.“

Ludwig Fulda.

### Vom Hervorrufen des Autors.

„... Das Parterre ward begierig, den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen und rief und schrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustraten, sich begaffen und beklatschen

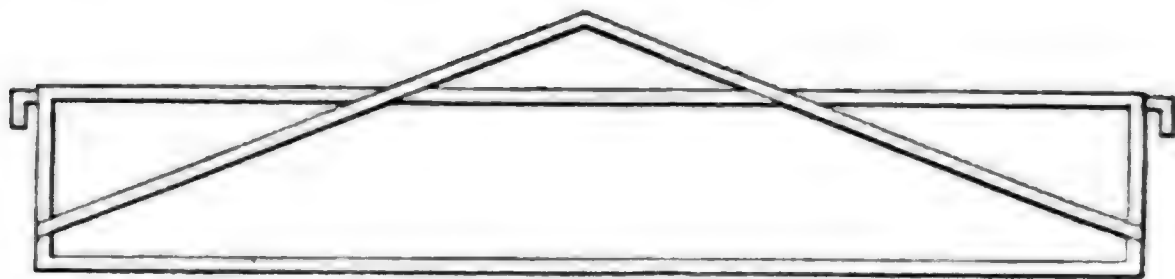
lassen mußte. Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr befremdet haben würde, ob die kindische Neugierde des Publikums oder die eitle Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck sein, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblick auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterwerk, dünkt mich, erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen; daß wir es nicht als das Produkt eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten... So wenig schmeichelt also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person zu kennen, sein müßte (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten besten Murmeltier voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben eben so begierig ist?) — so wohl scheint sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterre sah, wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sei, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Rareffen werden könne: so machte es sich dieses Vergnügen öfter, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor mußte und auch ganz gern hervor kam. Von Voltaire bis zum Marmontel, und von Marmontel bis tief herab zu Cordier haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armesündergesicht muß darunter gewesen sein! Die Posse ging endlich so weit, daß sich die Ernsthafteren von der Nation selbst darüber ärgerten... Nur erst ganz neulich war ein junger Dichter kühn genug, das Parterre



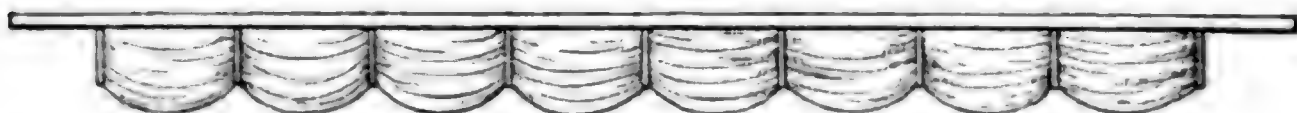








Rahmen des Frontispice.



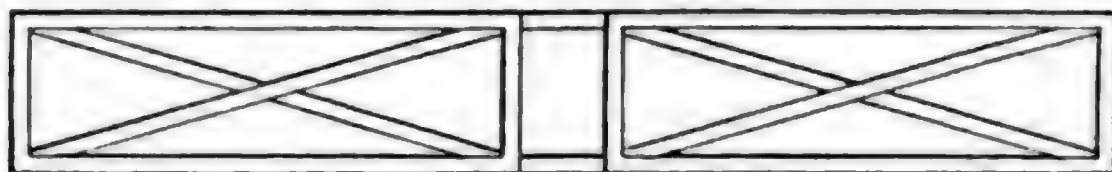
Erste Sofsite.

die Berufsschauspieler, verlieren so den Sinn für ernsten Kunstgenuß und lassen sich wohl schließlich in eine Laufbahn drängen, der sie in keiner Weise gewachsen sind.

Est modus in rebus, sunt certi denique fines, sagt Horaz, das heißt in freier deutscher Uebersetzung: Es muß alles seine richtige Art und Weise haben, und man soll gewisse Grenzen respektieren.

1199. Das Grundgestell der Bühne. Eine Liebhaberbühne läßt sich schon mit einfachen Mitteln in der Wohnung improvisieren, falls nicht, wie es bei größeren Theatervereinen wohl stets der Fall ist, die Bühne eines Vergnügungslokals zur Verfügung steht. Die primitivste Form einer Bühne schaffen

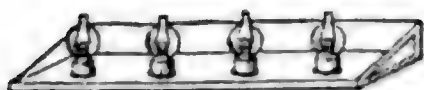
wir etwa so: im Hintergrunde eines sehr geräumigen Zimmers oder kleinen Saals wird ein Podium von mindestens 4 m Breite und Tiefe aufgeschlagen, indem man mehrere große Tafeln zusammenrückt oder eine Anzahl kleinerer Tische mit fest aneinandergesetzten Brettern, und diese wiederum mit Teppichen bedeckt. Selbstverständlich ist dabei, um Durchfallgefahren vorzubeugen, Umsicht geboten. Auf jeden Fall sollte die Bühne erhöht sein, auch nach hinten mäßig ansteigen, und wenn man nicht genügend Tische und Bretter zur Verfügung hat, so begnügt man sich im Notfall mit zusammengerrückten Fenstertritten und dergleichen. Die fin- digen Liebhaber werden immer ihre Bühne aufzuschlagen und sich über



Rahmen der unteren Wand des Proskeniums.



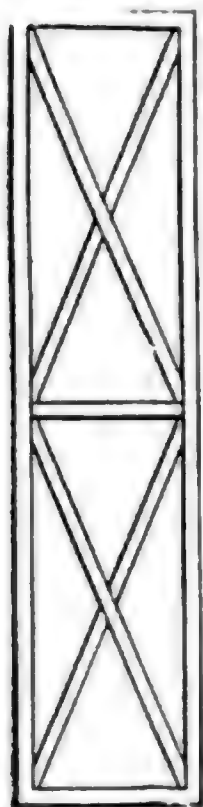
Rampe für das Oberlicht.



Halbe Lampe für das Unterlicht.

etwaige Mängel derselben m. Humor hinwegzusehen wissen.

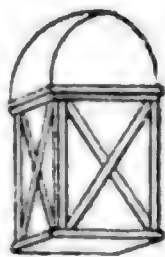
**1200. Weitere Bestandteile der Bühne.** Den vorderen Teil der Bühne nennt man das Prosce-



Rahmen einer Seitenwand des Prosce-niums.

nium, seine wesentlichen Stücke sind: die beiden Seitenwände mit den Rampen des Seitenlichtes, der untere Rahmen zur Verdeckung des Raumes unter den „weltbedeutenden“ Brettern, mit der Lampe des Unterlichtes, der obere, meist giebel-förmig zugespitzte Rahmen oder das Frontispice zum Abschluß nach oben hin, mit der Lampe fürs Oberlicht und dahinter der ersten Sof-fite, d. h. dem von oben herabhängenden, Himmel oder Decke markierenden Zeugstoff, und schließ-

lich der Souffleurfasten und der Vorhang. Unsere Abbildungen veranschaulichen diese Bühnenbestandteile in ihren einfachsten Formen, und wer etwas Basteltalent besitzt, kann sich alles Nötige aus leichten Holzplatten selber anfertigen, zum Bezug der Rahmen dienen in Ermangelung gemalter Leinwand bunte Papiertapeten, auch sind jene schön gemusterten und nicht zu teuren modernen Wandbespannstoffe, wie man sie in

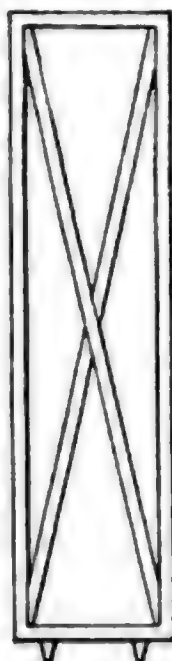


Gestell des Souffleur-fastens.

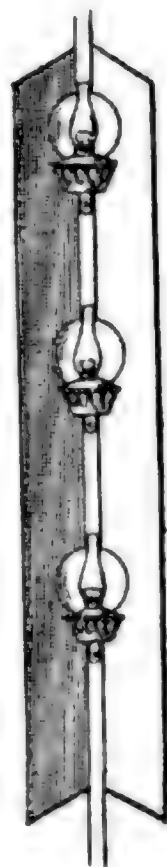
größeren Dekorationsgeschäften bekommt, sehr zu empfehlen.

Zu beiden Seiten der von vorn gesehenen Bühne, in seitlicher Verlängerung der Seitenrahmen, bilden wir durch Aufstellen von sogenannten spanischen Wänden oder durch Ziehen von Vorhängen bis zu den Saalwänden hin eine vollständige Abgrenzung der Bühne vom Zuschauer-raum. Zur Verschönerung des Bühnenbildes trägt es bedeutend bei, wenn man rechts und links ein paar große Kübelpflanzen, Palmen, Büsten etc., aufstellt. Hinter den verlängerten Seitenwänden richtet man allenfalls die Garderoben der Spieler ein, wofür man nicht zwei angrenzende Zimmer für diesen Zweck zur Verfügung hat, was jedenfalls praktischer und komfortabler wäre.

**1201. Der Vorhang** wird am besten zum seitlichen Aufziehen eingerichtet, der- gestalt, daß die beiden Hälften mittels eines Schnürensystms gleichzeitig links und rechts vorgezogen werden und in der Mitte zusammentreffen. Der Stoff, am besten von lebhafter roter Farbe, unten mit Troddeln besetzt, darf nicht zu knapp sein, sondern soll in bauschige Falten fallen. Stößt die Beschaffung eines eigentlichen Vorhanges auf



Rahmen einer Kulisse.



Seitenlicht-Rampe.

unüberwindliche Schwierigkeiten, so wissen die Amateure sich damit zu helfen, daß sie, wenn Mama nicht zu energisch dagegen protestiert, aus Portieren und Fenstervorhängen einen Rotvorhang improvisieren. Zu warnen ist vor dem Rollvorhang, denn diese Dinger haben den Teufel im Leibe und die lebenswürdige Eigentümlichkeit, beim Auf- und Abrollen „meerschenteels“ stecken zu bleiben, sei es, daß die Schnur sich verfischt oder oben an der Rolle sich etwas verheddert. Und es giebt nichts, was für die Spielenden peinlicher und für den Zuschauer erheiternder ist, als wenn der Vorhang dem Schlußtableau nicht den Gefallen thut, sich darüber zu senken, sondern die Gruppe in verzweiflungsvoller Versteinerung schmachten läßt!

1202. Die Kulissen stellen die seitliche Begrenzung des Bühnenbildes dar und werden so aufgestellt, daß sie, vom Zuschauer aus gesehen, eine geschlossene Wand zu bilden scheinen und ihre Zwischenräume (Gassen), durch welche die Spieler auftreten, nicht erblicken lassen. Ebenso wie das oben skizzierte Proscaenium, kann man mit einigem Basteltalent und allenfalls mit Hilfe des Tischlers leicht ein paar Kulissen — bei kleinsten Bühnen genügen an jeder Seite drei — selbst anfertigen, indem man leichte Holzrahmen (siehe die Abbildung) mit bemalter Leinwand oder Papiertapete überspannt. Die Kulissen werden so aufgestellt, daß die rechten und linken Pendants nach dem Hintergrunde der Bühne zu enger aneinander treten, um perspektivische Wirkung zu erzielen. Was die Bemalung der Kulissen betrifft, so wird es für schlichte Ansprüche genügen, wenn man zwei Garnituren hat; eine für Innenräume mit Tapeten- oder Wandstoffbe-

spannung, und eine fürs Freie mit Baum- und Waldbemalung. Sollte man aber nur eine Garnitur besitzen, so muß es schließlich auch so gehen, und man tröstet sich mit dem Bewußtsein, daß es selbst auf Shakespeares Bühne nicht anders war und man sich damit begnügte, eine Tafel mit der Aufschrift „Wald“ oder „Schloß“ u. s. w. aufzustellen — die Phantasie des Zuschauers konnte sich dann Wald, Schloß und dergleichen nach Belieben ausmalen.

Am besten ist es, wenn die Kulissen auf *V e r w a n d l u n g* eingerichtet sind, d. h. die eine Seite eine Innenraumdekoration, die andere Walddekoration zeigt; man braucht sie dann bloß umzudrehen und verwandelt so schnell die Scene.

Die Kulissen werden mit Hilfe unten angebrachter Zapfen in den Bretterboden gesteckt und oben durch eine bis zum Hintergrund reichende Leiste miteinander verbunden, um sie gegen das fatale Wackeln oder gar Umfallen zu sichern.

1203. **Bersatzstücke.** Zur Ergänzung der Kulissen dienen die sogenannten Bersatzstücke, d. h. cachierte Dekorationsstücke, die, wie z. B. einzelne Baum- und Strauchgruppen, Erdhügel, Wurzeln und dergleichen, auf der Bühne aufgestellt werden. Man schneidet sich die Konturen des gewünschten Stückes aus Pappe zurecht, giebt diesem von hinten durch angenagelte Klöße festen Halt und bemalt die Vorderfläche in entsprechender Weise, was bei einiger zeichnerischen Begabung kein Kunststück ist.

1204. **Hintergrund,** auch Prospekt genannt. Will man sich den Hintergrund ganz sparen, so richtet man es beim Aufschlagen der Bühne so ein, daß er durch die Wand des betreffenden Zimmers gebildet wird, andernfalls aber stellt man sein Gerüst, ganz wie

bei den Kulissen, aus leichtgezimmertem Lattenwerk her, das man vorn mit bemalter Leinwand oder Wandbespannstoff oder Papiertapete bekleidet.

**1205. Beleuchtung.** Man unterscheidet Ober-, Unter- und Seitenlicht; das Oberlicht befindet sich, wie schon früher gesagt, auf der hinter dem Frontispice befindlichen Rampe, das Unterlicht auf der unteren Rampe rechts und links vom Souffleurkasten. Das Seitenlicht sollte man paarweise doppelt placieren, das erste Paar unmittelbar hinter dem Proscaenium und das zweite Paar zwischen der letzten Kulisse und dem Hintergrunde. Bei größeren Bühnen genügt das natürlich nicht, da müssen hinter jeder Kulisse Lichter placiert werden. Man beobachte die größte Vorsicht hinsichtlich der Leuchtkörper, denn nur zu leicht kann in der Hitze des Spiels, durch irgend eine Erschütterung oder ein Streifen mit den Gewändern, eine Lampe umfallen und schweres Unheil anrichten. Auf keinen Fall sollten ungeschützt flackernde Kerzen verwandt werden, ebenso wenig Petroleumlampen, man kaufe vielmehr eine Anzahl von kleinen billigen Dellämpchen, die ohne Explosionsgefahr umfallen können, und verstärke ihre Leuchtkraft durch Reflektoren oder dadurch, daß man die Lichterrampen mit Stanniol beklebt. Am allerbesten ist es, wenn die Lampen, wie auf den großen Bühnen, durch ein Drahtgeflecht vor Berührung mit Kleidern und Stoffen geschützt werden. Um Beleuchtungseffekte hervorzurufen, verwendet man Lampenschirme von durchsichtigem Farbenpapier, in gelb, rosig und bläulich. Mondlicht- und ähnliche Lichteffekte wird man mit einigem Geschick leicht erzeugen

können. Blitze entstehen, wenn man durch ein Rohr Lycopodiumpulver (Bärlappsaamen) durch eine Flamme bläst. Wir raten aber vor solchen und ähnlichen Feuerwerkskünsten dringend ab, denn die Feuergefahr ist zu groß und der ganze „Effekt“ besteht gewöhnlich in Rauch und üblein Geruch. Um bei Gefahr gleich helfend einspringen zu können, sollte man bei jeder Vorstellung ein paar Eimer mit Wasser und schwere Decken bereit halten.

**1206. Das Maske-Machen.** Wenngleich es auch einige Schauspieler gegeben hat und giebt, die sich nur wenig oder fast gar nicht schminken, so muß doch behauptet werden, daß auf der Bühne die Schminke im allgemeinen unentbehrlich ist, das liegt in der Natur der künstlichen Beleuchtung. Auch bietet die Schminke ebenso gut wie die Perücke und das Nasenwachs ein unersetzbares Hilfsmittel zu der schwierigen Kunst, „Maske zu machen“, wie es in der Theatersprache heißt. Es ist aber geradezu unmöglich, diese Kunst in eingehender Weise durch den Buchstaben zu lernen, nur das praktische Studium und die Beobachtung guter Vorbilder führen zum Ziel, und in einem der vorstehenden Kapitel hat ein Meister in dieser Kunst, Ernst v. Boffart, höchst schätzbare Andeutungen darüber gemacht. Ebenso wenig, wie man aus Büchern das Schminken lernt, wird man sich auf theoretischem Wege hinsichtlich der Perücke und Barttracht orientieren können; es giebt nur eine Lehrmeisterin, das ist die Praxis. Dilettanten thun am besten, sich den geübten Händen eines Theaterfriseurs anzuvertrauen, dann können sie mit ziemlicher Sicherheit auf eine gute Maske rechnen und setzen sich nicht der Gefahr aus, durch ungeschicktes, erfolgloses Er-

perimentieren in Nervosität und Hitze zu geraten und so der Grundbedingung zum guten Spiel: der ungetrübten Laune verlustig zu gehen.

**1207. Uebertreibung in der Maske.** Bei dieser Gelegenheit sei noch vor einer Gefahr gewarnt, der die Dilettanten nur zu leicht zum Opfer fallen: der Uebertreibung in der Maske. Ganz besonders die „blutigen Anfänger“ können sich häufig nicht genug darin thun, gewisse Neußerlichkeiten zu übertreiben, um die Rolle nach ihrer Ansicht „charakteristischer“ zu gestalten. Haben sie einen Bösewicht zu verkörpern, so setzen sie mit Vorliebe eine rote Perrücke auf und schminken sich eine wahre Galgenvogel-Physiognomie zusammen, gerade als ob die bösen Menschen im Leben auf Knall und Fall mit rotem Haar und polizeiwidrigem Exterieur herumlaufen müssen! Eine sehr beliebte Rolle für solche Dilettanten ist der Franz in den „Räubern“. Schiller hat wahrhaftig schon die grellsten Farben auf seiner Palette gewählt, als er dieses Muster eines Schurken konterfeite, aber dem Dilettanten genügt das nicht, er muß noch „den Herodes überherodessen“ und aus der Kanaille einen Theaterbösewicht machen, der einfach komisch wirkt, weil eben alle Uebertreibung in's Groteske umschlägt und so genau das Gegenteil des beabsichtigten Effektes erzeugt. Man überlasse solche Scherze den Schmier-Rulissenreißern, die auf ein biederer Dorfpublikum mit grobkarikierenden Mitteln zu wirken trachten, und halte sich an die zwar weniger „effektvolle“, aber edlere Natur. Wir werden auf das Kapitel der Uebertreibung später noch zurückkommen.

**1208. Das Kostüm.** Neben der

Maske gehört das Kostüm zu den allerwichtigsten Hilfsmitteln der Schauspieler, und seine Schönheit, Zweckmäßigkeit und Stilechtheit tragen mit dazu bei, die Wirkung des ganzen Stückes zu bestimmen. Wir sind seit den großartigen Leistungen der Meininger, die in hervorragender Weise Schule gemacht haben, auch in dieser Hinsicht sehr verwöhnt, und unser Auge ist so geschärft, daß wir beträchtliche Mängel peinlich empfinden. In den vorangegangenen Kapiteln dieses Buches hat Dr. Rudolf Genée das Theaterkostüm in seiner geschichtlichen Entwicklung gewürdigt, während Ernst von Posart vom Standpunkt des Praktikers darüber spricht. Nun kann man von einer kleinen Liebhaberbühne sicherlich keinen reichen Fundus an Kostümen verlangen, wohl aber sollten die Dilettanten soviel Geschmack und echten Theatersinn bekunden, daß sie der Kostümfrage die größte Aufmerksamkeit zuwenden und sich bei der Wahl eines aufzuführenden Stückes die Frage vorlegen, ob sie auch imstande sind, das Stück einigermaßen anständig in Scene zu setzen, also vor allen Dingen angemessene Kostüme zu verschaffen? Es geht absolut nicht an, den Hamlet in Schlafrock und Pantoffeln zu mimen, und Faustens Gretchen darf nicht durch alle Akte mit einem gestrickten Seelenwärmer aus Tante Trudchens Garderobe laufen! Auch die unmöglichen Ritter, die auf Liebhaberbühnen ihr Wesen zu treiben pflegen und wie eine kurzgefaßte Uebersicht über die Kostümstile von fünf Jahrhunderten aussehen, sollten verschwinden, und wenn man keine Kostüme austreiben kann, so verzichte man lieber auf das Stück und wähle ein anderes. „Ein Stück in falschem Kostüm dar-

stellen, heißt den Sinn des Stückes fälschen“, sagt treffend Wolfgang Quinde in seinem sehr empfehlenswerten „Handbuch der Kostümkunde“ (Webers Katechismen No. 124). Der Regisseur des Haustheaters hat also mit unerbittlicher Strenge auf Stilechtheit und geschmackvolle Zusammenstellung des Kostüms zu halten, denn in dieser Hinsicht zeigt es sich recht, ob man mit Dilettanten zu thun hat, die auch im Spiel einen ernsten Sinn bekunden, oder solchen, die eben bloß — spielen wollen.

In Städten, die ein gutes Theater besitzen, wenden sich die Liebhaber mit ihren auf das Kostüm bezüglichen Fragen und Wünschen am besten an den Kostümier des Theaters, der ihnen gewiß stets gern zur Hand gehen und auch, falls keine Vorschriften entgegenstehen, Kostüme aus dem Theaterfundus leihweise überlassen wird. Es giebt auch große Bühnenausstattungs-Anstalten, welche Kostüme ausleihen; die Adressen sind im „Neuen Theater-Almanach“ der Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger verzeichnet. In den buntschedigen kleinen Trödelbuden, die sich als Geschäfte für „elegante Maskengarderobe“ bezeichnen, findet man selten etwas Gescheites, auch sehen die meisten Stücke derart aus, daß ein für Sauberkeit schwärmender Mensch lieber darauf verzichtet.

Die geringsten Schwierigkeiten hinsichtlich der Kostümierung bereiten die modernen Stücke, die von den Schauspielern nur Straßen- oder Salontoiletten verlangen. Nun mögen aber die Darsteller dessen eingedenk sein, daß niemand anders auf der weiten Welt sich einer so intensiven Beobachtung erfreut, wie der Schauspieler auf der Bühne. Liegt es schon in der Natur der

Sache, daß der Zuschauer seine ganze Aufmerksamkeit auf den Darsteller konzentriert, so trägt noch die scharfe Beleuchtung der Bühne sowie ihre erhöhte Position dazu bei, daß der Gegenstand der Aufmerksamkeit sozusagen wie auf dem Präsentierteller dasteht. Kleine Mängel der Toilette, die man im Leben unter gewöhnlichen Umständen gar nicht bemerkt, wie etwa ein in die Höhe rutschender Hemdkragen, ein durch Abwesenheit glänzender Knopf oder — das Schrecklichste! — eine kleine wunde Stelle an der Stiefelsohle, gewinnen im grellen Bühnenlichte geradezu etwas Furchterliches und können eine sehr peinliche Wirkung auf den Zuschauer ausüben. Noch peinlicher aber ist es für den Darsteller, wenn er mitten in der Aktion plötzlich den Defekt bemerkt und mit niederschmetternden Empfindungen daran denken muß, daß jetzt hundert Augenpaare diese defekte Stelle, ausgerechnet gerade diese Stelle mustern — er bekommt einen roten Kopf, verliert den Faden und wirft mit Grazie seine Rolle um! Und die Moral von der Geschichte: wer die weltbedeutenden Bretter betritt, soll auf peinlichste Ordnung und Sauberkeit der Toilette achten und unter allen Umständen nur tadelloses neues Schuhwerk tragen.

Auf Einzelheiten des Kostüms können wir hier, wo nur das Wichtigste in großen Zügen angedeutet wird, natürlich nicht eingehen; der Interessent sei auf das Kapitel von H. Genée in diesem Werke, das vorhin genannte Quinde'sche Buch und den kleinen Abschnitt in Spemanns „Goldenem Buch der Kunst“ verwiesen.

**1209. Rollenverteilung und Proben.** Hat man ein Stück zur Aufführung gewählt und die Rollen

verteilt, so sollte zunächst eine Lese-  
probe abgehalten werden, d. h.  
sämtliche Darsteller kommen zu-  
sammen und lesen das Stück mit  
verteilten Rollen; hierbei hat der  
Regisseur auch besonders darauf zu  
achten, daß die vorkommenden  
Fremdworte nach einheitlichen  
Grundsätzen richtig ausgesprochen  
werden. Die Darsteller lernen  
dann zu Hause ihre Rollen, wobei  
sie den Stichworten ihrer Partner  
eingehende Aufmerksamkeit zu  
schenken haben, und wenn sie ihr  
Pensum einigermaßen beherrschen,  
wird die erste Probe, die Arrangier-  
oder Stellprobe, auf der Bühne  
abgehalten. In dieser Probe kommt  
es hauptsächlich darauf an, das  
Auf- und Abtreten der Schauspieler,  
ihre Stellung auf der Bühne so-  
wie die Stellung der Möbel und  
Requisiten genau zu bestimmen,  
denn erst wenn dem Darsteller die  
Vertiklichkeit vollkommen klar und  
ihm Alles in seiner Umgebung so-  
zusagen in Fleisch und Blut über-  
gegangen ist, wird er sich recht  
in den Geist der Rolle vertiefen  
können. Es folgen dann weitere  
Proben, deren Zahl ganz von der  
Schwierigkeit des Stückes abhängt.  
Der Regisseur soll mit einer aus  
Takt und Strenge gepaarten Energie  
darauf halten, daß man auf den  
Proben wirklich ernst probt und  
nicht Alotria treibt, wie es mit  
Unrecht sehr beliebt ist. Vortrag,  
Gesten und Bewegungen sind vom  
Schauspieler mit demselben Ernst  
durchzuführen, als wenn es sich  
um eine richtige Vorstellung handelt.  
Wer die Proben nicht ernst nimmt  
und seine Rolle nur „markiert“,  
der kann sicher darauf rechnen, bei  
der Vorstellung abzufallen. Alle  
diese Proben können im gewöhn-  
lichen Straßenkostüm abgehalten  
werden, bei der letzten aber, der  
Generalprobe, haben die Darsteller

im richtigen Theaterkostüm zu er-  
scheinen, wie denn überhaupt die  
Generalprobe das vollkommene  
Bild der richtigen Vorstellung sein  
soll, also auch in Bezug auf Be-  
leuchtung, Requisiten 2c. nichts  
fehlen lassen darf. Bei schwieriger  
Kostümierung müssen mehrere  
Kostümproben abgehalten werden,  
weil es außerordentlich schwer hält,  
sich in komplizierten fremdartigen  
Kostümen mit Anstand zu bewegen  
und ein gutes Ensemble zu bilden.

**1210. Sprache und Vortrag.** In  
den romanischen Ländern erfreut  
sich die schöne Kunst der Sprache,  
die von den alten Griechen und  
Römern so außerordentlich hoch ge-  
schätzt wurde, noch liebevoller Pflege,  
selbst der letzte Proletarier kann  
sich dort in geradezu klassischer  
Weise ausdrücken, und wenn ein  
neapolitanisches Fischweib oder eine  
Grünframhändlerin in Marseille  
ihrer Kollegin mal gründlich die  
Wahrheit sagt, so findet sie wahr-  
haft tragische Accente und pompo-  
se Gebärden. Bei uns im kühlen  
Norden wird diese Kunst leider  
schändlich vernachlässigt, man findet  
nicht allzu oft Leute, die einen  
guten, wohlklingenden Vortrag  
haben, dafür aber um so mehr  
solche, die entweder so rapid spre-  
chen, als ob jemand mit der Hex-  
peitsche dahinter stände, und dabei  
Silben und ganze Worte einfach  
in die Tasche stecken, oder die nur  
scheln, babbeln und blubbern, ein-  
tönig und langweilig, und ihre  
Rede wie Nudelsteig in die Länge  
ziehen. Und doch hält es bei gutem  
Willen nicht so schwer, korrekt und  
schön sprechen zu lernen. Das  
vorzüglichste Mittel ist lautes, ver-  
ständnisvolles Lesen von sprachlich  
vollendeten Prosa-Stücken und Dich-  
tungen. Hat schon jeder Mensch  
die Pflicht, sich eine klare, wohl-  
klingende Sprache anzuerziehen, so

erst recht derjenige, der die Bühne betreten will. Auch die schönste persönliche Erscheinung und der größte Feuereifer nützen nichts, wenn das Organ versagt.

**1211. Mimik und Gesten.** Hand in Hand mit dem Vortrag gehen Mimik und Gesten, sie müssen jedes Wort unterstützen, beleben, steigern und eine stumme Sprache neben der lauten bilden. Es ist bei uns im gewöhnlichen Leben nicht üblich und gilt sogar als unfein, zu gestikulieren und ein lebhafteres Gebärdenpiel zu entfalten, während der Südländer sozusagen mit dem ganzen Körper spricht und durch seine Gesten alle oratorischen Wirkungen außerordentlich zu heben versteht. Aber es geht nicht an, unsere durch Sitte und Temperament gebotene Zurückhaltung auch auf die Bühne zu verpflanzen, vielmehr muß der Schauspieler mit allen Kräften darnach trachten, sich die schwierige Kunst der Mimik und Gestikulation anzueignen. Das Wie? ist selbstverständlich nicht aus Büchern zu lernen. Man hüte sich auch hier vor Uebertreibungen und fuchtele nicht wie ein Klopffechter in der Luft herum; ebenso vermeide man jene maschinenmäßige Eintönigkeit, durch die sich besonders Statisten und Choristen auszeichnen pflegen. Jede Geste muß geistig belebt sein, sonst sinkt sie zum Automatenbetrieb herab.

**1212. Lampenfieber.** Welchem Debütant und welcher Debütantin wäre dieses Uebel unbekannt? Leidet doch mancher tüchtige Schauspieler immer wieder und wieder daran, ebenso wie manche Seeleute zu Zeiten immer wieder der Seekrankheit unterliegen. Und wie gegen diese, hat die Wissenschaft auch gegen das böse Lampenfieber noch kein zweifelloses Mittel ge-

funden. Der reiche Anekdotenschatz des Theaters weiß darüber so manches hübsche Geschichtchen zu erzählen, und es giebt wohl keinen namhaften Bühnenkünstler, dem nicht das Lampenfieber schon einen kleinen Possen gespielt hätte. Nur Mut und Ruhe, ihr Debütanten! Tröstet euch mit dem Bewußtsein, daß es fast allen Rednern und überhaupt allen Menschen, die in der Öffentlichkeit oder in größeren geselligen Zirkeln auftreten, genau ebenso geht und doch noch niemand am Lampenfieber gestorben ist!

**1213. Unarten der Schauspieler.** Von den Uebertreibungen in Maske und Gestikulation haben wir schon gesprochen, es seien nun noch einige der auffälligsten Unarten erwähnt, in die der Schauspieler und Dilettant leicht verfällt. Da wäre erstens das undeutliche Sprechen, wie es heute zum Schaden des Zuhörers so häufig geübt wird. Das soll recht naturalistisch sein, weil die Menschen im Leben leider auch nicht immer deutlich sprechen, aber dieser Naturalismus beruht auf mißverständlichen Voraussetzungen. Ein anderer grober Verstoß gegen gute Theatersitte ist besonders bei mittelmäßigen Komikern sehr beliebt und besteht darin, ins Publikum hinein zu sprechen. Solche Leute spielen für die fünfte Gallerie. Ueberhaupt sind die unfeinen Komiker wahre Schreckensfinder, denen der Regisseur auf Schritt und Tritt nachgehen muß, um sie bei jeder Unart gleich auf die Finger zu klopfen. Ihr unzertrennlicher Begleiter pflegt ein großes geblümtes Sacktuch zu sein, das sie aus der hinteren Rocktasche heraushängen lassen. Ihre stereotypen „Nuancen“ können den geduldigsten Theaterfreund zur Verzweiflung bringen. Eine andere Unart der Schauspieler ist es, den

Zuhörern beständig den Rücken zu kehren. Die guten Leute sollten doch daran denken, daß — die Rehrseite der Medaille nicht bei allen Menschen der schönste Teil ist. Des weiteren wäre der Mißbrauch zu rügen, den die Schauspieler gern mit Dingen treiben, die man ihnen in die Hand giebt. Führt z. B. jemand eine Schnupftabakdose bei sich, so nimmt er sicher alle halben Minuten eine Prise, trägt er ein Monocle, so spielt er fortwährend damit. Bei dieser Gelegenheit sei etwas erwähnt, was auch zum falschen Naturalismus gehört: das fortwährende, wohlgefällige Beschauen der Hände und die hingebende Beschäftigung mit den Fingernägeln. Die Unart wirkt ansteckend, und in manchem modernen Stück scheinen die Darsteller an weiter nichts als an diese Ergänzung ihrer Morgentoilette zu denken.

1214. Der Regisseur ist eine so wichtige Persönlichkeit auf der Bühne, daß er auch beim kleinsten Liebhabertheater nicht fehlen darf, wofern hinter den Kulissen nicht völlige Anarchie ausbrechen soll. Denn nirgendwo anders als unter Thalias Szepter hat der Spruch Geltung: so viele Köpfe, so viele Sinne, und nicht bloß im „Sommernachtsstraum“ wollen Zettel, der Weber, und Squenz, der Schreiner, die besten Rollen an sich reißen und mit den schönsten „Auffassungen“ paradien. Ein verständiger, von Takt und Energie erfüllter Geist muß über allen Darstellern walten, ein organisatorisches Talent, das auch als höchste Instanz in allen Streitfällen gilt. Es ist nicht nötig, daß der Regisseur selbst ein hervorragender Schauspieler ist, er muß aber den echten Theatersinn, Kennerschaft und Urteilsgabe besitzen. Er leitet die

Proben, beaufsichtigt Stellungsbewegung, Vortrag und Gesten, weder Fehler in der Darste noch Verstöße gegen die unbenotwendige Bühnenordnung dgehen, sorgt für promptes und Abtreten und für flottes sammenspiel, besonders in „Klappscenen“, d. h. in jenen, wo kurze Wechselreden schnell und ohne Stoden erfolgen müssen und hat überhaupt so ein bis allgegenwärtig zu sein und behelfend einzugreifen, wo es hat. Daraus ergibt sich, daß der Regisseur selbst entweder gar nicht spielen oder doch nur eine kleine Rolle übernehmen darf, weil ihm sonst schlechterdings unmöglich wäre, den Regiepflichten nachzukommen. Der Regisseur hat darüber zu wachen, daß die Darsteller sich keine Eigenmächtigkeiten gestatten, wie z. B. das bei Komikern so beliebte Extemporieren. Ein Extempore, im richtigen Augenblick mit Witz und Schlagfertigkeit herausgebracht, kann ja recht zündend wirken, aber wo der Spott erst zur Gewohnheit wird, lockern sich die Bande der guten Zucht und es entwickelt sich jeder Hang zum persönlichen Hervordrängen, der schließlich dazu führt, daß solche Schauspieler das ganze Stück in eine Solonummer für sich allein umgestalten möchten. Ebenso ist es mit den „Nuancen“, die meistens in Effekthascherei bestehen und der Art und Weise, wie durch um Applaus bühnenden Schauspieler ihre Partner in den Schatten drängen, „Kulisse reißen“ und sich bei allen Scenenschlüssen „einen guten Abgang“ zu verschaffen suchen.

1215. Der Inspektor und Requisiteur ist die rechte Hand des Regisseurs und auf der Bühne etwa das, was der Feldwebel auf dem Marsch das „Kompagniemutter“ beim Militä

Seiner Obhut sind die Requi-  
siten unterstellt, er sorgt dafür,  
Dekorationen, Möbel und Ver-  
zierung prompt und richtig zur  
Hand zu haben und alle die Kleinig-  
keiten des Interieurs, wie Lampen,  
Kerzen, Briefe, Ess- und Trink-  
gegenstände und dergleichen, genau an  
ihre Plätze stehen und liegen, wo  
der Schauspieler sie finden muß.  
Fehler und Versehen können hier  
schonlich die ganze Scene um-  
wälzen, wie zum Beispiel, wenn der  
Held, der fallen soll und muß,  
nicht versagt, oder wenn der Brief,  
den der Schauspieler beim Betreten  
der Bühne auf dem Tische finden  
soll, leider durch Abwesenheit glänzt,  
was der tragikomischen Tücken  
anheim ist. Der Inspizient hat ferner  
die Heben und Fallen des  
Vorhangs zu überwachen. Um über  
alle Obliegenheiten und die Re-  
quisiten genau unterrichtet zu sein,

er sich während der Einstu-  
dierung des Stückes ein Szena-  
rium an, in dem er Akt für Akt  
jede Scene für Scene alles, was  
angeht, notiert, also das Heben  
und Fallen des Vorhangs, die  
Dekoration, die Requisiten, die  
Beleuchtung, die Verwandlungen  
und alle für ihn in Betracht kom-  
menden Stichworte. An ganz  
neuen Liebhaberbühnen sind Regis-  
sateur und Inspizient wohl in einer  
Person vereinigt.

1216. Der Souffleur nimmt  
seinen Platz in Bezug auf Rang und Wür-  
de nur eine bescheidene Stellung  
ein, und doch gehört er zu den  
wichtigsten Persönlichkeiten des  
Theaterbetriebes, denn eine Vor-  
stellung ohne Souffleur wäre kaum  
denkbar. Er sitzt in seinem Kasten  
in der Mitte des Proskeniums,  
so daß die ganze Bühne vor ihm

liegt, und liest mit leiser Stimme  
den Text Wort für Wort vor,  
während er zugleich das Spiel ge-  
nau verfolgt, um an den Stellen,  
wo der Schauspieler Unsicherheit  
merken läßt, die Stimme stärker  
zu erheben. Bei neu einstudier-  
ten Stücken geben die Schau-  
spieler vor der Vorstellung dem  
Souffleur ihre Wünsche zu erkennen;  
der eine, der gut gelernt hat und  
sich sicher fühlt, wünscht nur einen  
leisen „Anschlag“, der andere, der  
als ewiger „Schwimmer“ ein schlech-  
tes Gewissen hat, bezeichnet die  
Scenen, in denen ihm kräftig souf-  
flet werden muß. Daß der arme  
Souffleur es keinem Schauspieler  
recht machen kann, ist ja auf  
dieser unvollkommenen Welt ganz  
selbstverständlich, aber als Phi-  
losoph setzt er sich über alle  
ungerechten Vorwürfe mit Gleich-  
mut hinweg.

1217. Was spielen wir? Auf  
diese Frage werden die Liebhaber  
hundertfache Antwort finden, wenn  
sie den Theaterkatalog von Ed.  
Bloch in Berlin und ähnliche Ver-  
zeichnisse, z. B. der Theaterstücke  
in Reclams Universal-Bibliothek,  
mustern. Die Auswahl ist außer-  
ordentlich groß, wenngleich viel  
geschmackloses und veraltetes Zeug  
sich darunter befindet. Der Bloch-  
sche Katalog giebt alle erforder-  
lichen Dekorationen und Requisiten  
nebst Inhaltskizzen an. Kleine  
Liebhaberbühnen werden sich wohl  
auf heitere Einakter beschränken  
müssen und sollten es sich sehr  
überlegen, ob sie mit ihren ge-  
ringen Mitteln an Ausstattung und  
Kostümen es wagen dürfen, größere  
Stücke oder klassische Dramen auf-  
zuführen. Auch hier zeigt sich in  
der Beschränkung der Meister.

# Register.

Nach Schlagworten geordnet, die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern. Die in den Abschnitten „Bühnenkünstler und Theaterkritiker der Gegenwart“ vorkommenden Namen sind hier nicht registriert.

- Aachen** 864.  
**Académie française** 186.  
**„Acherner“** 41.  
**Aldermannsche Gesellschaft** 209. 211. 221.  
**Adam, Komponist** 734.  
**Addison üb. Hanswurst** 770.  
**Airanius** 84.  
**Agonen** 48.  
**Agonisten** 14.  
**Ägypten** 2.  
 — **Marionetten** 781.  
**Aktualität antiker Dramen** 16.  
**Alarcon** 176.  
**„Album“ in Pompeji** 1165. 1166.  
**Alexandrinische Kritik** 66.  
**Ami raisonneur** 1142.  
**Amphitheater** 20.  
**Amsterdamer Schouwburg** 197.  
**„Anagnorisis“** 285.  
**André, Johann** 717.  
**Angely** 258.  
**Anschlag** 822. 1216.  
**Anschauungsvermögen** 282.  
**Antheaterien** 11.  
**„Antigone“** 6, (Analyse) 307—313.  
**Aphorismen, dramatische** 1195.  
**Apollinarische Spiele** 91.  
**Apulejus** 64.  
 — **über Marionetten** 782.  
**Archilochos** 3.  
**Aristophanes** 61.  
 — **u. Hauptmann** 624.  
 — **Die Frauenrechtlerinnen** (Analyse) 325—329.  
 — **Zeichen der Zeit** 325.  
 — **Hellenische Ehefrauen** 326.  
 — **Emancipation** 327.  
 — **Pragmora** 328.  
 — **Probe aufs Exempel** 329.  
**Arion** 8.  
**Aristoteles** 636.  
**Arlecchino** 193. 774. 867.  
 — **Bergamesker** 772.  
**Arlequin, s. Harlekin.**  
**Arrangierprobe** 1153.  
**Aeschylus** 13.  
 — **und Goethe** 292.  
 — **Gefesselter Prometheus** (Analyse) 289—296.  
 — **Handlung** 293.  
 — **Die Inachide** 294.  
**Attellanen** 69. 86.  
**Atmen auf der Bühne** 875.  
**Auber** 734.  
**Auberval, b'** 746.  
**Aufbau des Dramas** 1147.  
**Auf den Leib schreiben** 1142.  
**Auffassung der Rolle** 872.  
**Augier** 85.  
**Augsburg, Meisterfinger-Aufführungen** 840.  
 — **Passionsspiele** 766.  
**Augustin, Volksänger** 1185.  
**Augustus-Theater in Rom** 80.  
**Auläum** 77.  
**Ausbildung des angehenden Schauspielers** 872.  
**Aussprache, reine** 872.  
**Ausstattungsstück, Berliner** 263.  
**Autofabbalen** 17.  
**Autos sacramentales** 122.  
**Ayrer, Jacob** 771. 842.  
**Bacchusfeste** 838.  
**Bacon, Francis** 377.  
**Balbus-Theater in Rom** 80.  
**Balfe, William** 740.  
**Ballett, Name und Begriff** 742.  
 — **Musik** 743.  
 — **Ursprung und Vorstufen** 744.  
 — **b. d. Zeit Ludwigs XIV** 745.  
 — **unter Ludwig XV** 746.  
**Ballett von Ludwig XVI bis zur Restauration** 747.  
 — **modernes französisches** 748.  
 — **in Berlin, Anfänge** 750.  
 — **im 19. Jahrh.** 752.  
**Ballon, Tänzer** 745.  
**Valzac** 85.  
**Banquo** 371.  
**Baranius, Madame** 248.  
**Barbarina, Tänzerin** 750.  
**Barbier, Librettist** 737.  
**Barnay, Ludwig** 252.  
**Bart** 882.  
**Basel** 198.  
**Baseler Spiel v. d. Eufanna** 840.  
**Basselin, Olivier** 1180.  
**Bathyllos** 97. 804.  
**Bäuerle, Adolph** 769. 777.  
**Baumeister** 266. 273.  
 — **als Erbsförster** 630.  
**Bayreuth, Festspielhaus** 860.  
**Bazoche** 119.  
**Beauchamp** 745.  
**Beaumarchais, Coron** 242.  
 — **Barbier von Sevilla** 721.  
**Bedmann u. Marie Taglioni** 751.  
**Beethoven, Fidelio** 730.  
**Beil** 238.  
**Beleuchter** 828. 1156.  
**Beleuchtung der Liebhaber-bühne** 1203.  
**Beleuchtungseffekte** 1205.  
**Belgioso, B. di** 745.  
**Bellini** 733.  
**Bellomo** 234.  
**Benda, Georg** 717. 813.  
**Ben Jonson** 128.  
**Benedict, Julius** 740.  
**Benediktbeuern, Passions-spiel** 766.  
**Venedig, R.** 777.  
**Benoit du Cercle** 792.  
**Bergé** 245.  
**Berlin** 847.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Berlin, alte Theatergebäude 850. [851](#).  
 — Ballett 750.  
 — Deutsches Theater 252.  
 — Freie Bühne [674](#).  
 — Königsstädtisches Theater [854](#).  
 — Marionetten [798](#).  
 — Nationaltheater 248. 853.  
 — Neues Theater 860.  
 — erstes Opernhaus 198. 715.  
 — Oper 720. 731.  
 — Pöffe 253.  
 — Rgl. Schauspielhaus 251.  
 — Theater um 1770 [245](#).  
 Bernardon 753. [755](#).  
 Bernbrunn, Carl v. 760.  
 Bertrand, Alex. 793.  
 Betonung, richtige 876.  
 Bewegungen 833. [877](#).  
 „Biberpelz“ (Analyse) 624 bis 633.  
 Bierbaum, D. J. [1189](#).  
 Bloschl 857.  
 Bizet 737.  
 Björnson 262.  
 — u. Isben 537.  
 Blackfriarstheater 180. [841](#).  
 Blende, Oskar 263.  
 Blick auf der Bühne 856. 1205.  
 Blumenfest, Dionysisches 11.  
 Blumenthal, Oskar [244](#). 659.  
 Blumenverschwendung im römischen Theater 76.  
 Bobmer 201. 218.  
 Bohème 1186.  
 Boieldieu, A. F. 734.  
 Boite à Fursy 1188.  
 Bonnet 746.  
 Bon vivant 820.  
 Böoken 48.  
 Bordaß, Rosa 1185.  
 Borin, Victor 794.  
 Botta, Vergonja v. [744](#).  
 Bouilly [727](#).  
 Bozen, Passionspiel 766.  
 Brahm über „Hermanns Schlacht“ 499.  
 — über „Prinz von Homburg“ 510.  
 Brandes, Esther Charl. 813. 868.  
 Brandes, J. Chr. 813.  
 Brants Narrenschiff [770](#).  
 Braunschweig, englisches Theater [842](#).  
 — erstes Opernhaus [711](#).  
 Breitingen [201](#). [218](#).  
 Brenner, Hanswurst [755](#).  
 Breslau und Lessing 396.  
 Brettl, J. Variété.  
 Bregner [717](#).  
 Brioché, Jean [702](#).  
 Brigen, Passionspiel 766.

Brodmann 224. 237. 256.  
 — als Hamlet 868. 1176.  
 Bruant, Aristide 1188.  
 Bruden (Podium) 845.  
 Brüdner als Götz 868.  
 — Gebrüder [857](#).  
 Brühl, Graf, Intendant 250, 251, 853.  
 — seine Kostümreform 870.  
 Bühnenkunde s. Geschichte d. Theaters [1194](#).  
 Buffonisten, erstes Auftreten [714](#).  
 Bühne des Theaters 5.  
 Bühnenausstattungs = Anstalten 1208.  
 Bühneneinrichtungen, Geschichte 838—860.  
 — im Altertum 838.  
 Bühnengebäude, antikes [24](#).  
 Bühnengestell 1199.  
 Bühnenlaufbahn, Zugang u. Vorbereitung 824—837.  
 Bühnenvorhang, römischer 77.  
 Bululu 168.  
 Bungert [741](#).  
 Burbadge, James 134. 141.  
 — Richard 141.  
 Burdhard, M. E. [259](#).  
 — Dekorationsmaler 857.  
 Burattini 785.  
 Cabaret 1186.  
 Cabaret-Pantomime 810.  
 Cafés chantants 1186.  
 Cahusacs Tanzwerk [742](#).  
 Calderon de la Barca [178](#) bis [181](#).  
 Calderon, Richter v. Salamea (Analyse) 382—389.  
 — Dichter 382.  
 — Hergang 383.  
 — zwei Starrköpfe 384.  
 — Umkehr 385.  
 — Vergeltung 386.  
 — Technik 387.  
 — Tendenz 388.  
 — e. künstlerische Großthat 389.  
 Calzabigi [715](#).  
 Camargo, Mlle. 746.  
 Cambaleo 168.  
 Cammerano 733.  
 Cancan, sein antikes Urbild [54](#).  
 Capitano 193. [774](#). 867.  
 Carlyle über Religion [424](#).  
 Carré 737.  
 Cavallieri, Madame [719](#).  
 Cavallo, Pagliacci [777](#).  
 Celestina, Novellendrama 123. [124](#). 163.  
 Censurstreiche 1178.  
 Centunculus [774](#).  
 Ceritto, Tänzerin [748](#).

Cervantes 164.  
 Chansons, deutsche 1193.  
 Charakterspieler 820.  
 Chargenspieler 820.  
 „Charleys Tante“ 285.  
 Chat noir 1187.  
 Cherubini [727](#).  
 Chezy, Helmine v. 732.  
 Chiarini 811.  
 Chinesische Schattenspiele 811.  
 Chironomie 208.  
 Chnustinus 847.  
 Chodowiedzi, Dan. 868.  
 Chor, antiker 6. [89](#).  
 — (Komparserie) 821.  
 Chörilos 13.  
 „Cid“ 185. 186.  
 Cimarosa 726.  
 Claque im alten Rom 78.  
 „Clavigo“ 401.  
 Clercs de la Basoche 119.  
 Clowns 197.  
 Cocodrillo [774](#).  
 Collier, Jeremiaß 157.  
 Colombine 194. [774](#).  
 Comedias divinas 122.  
 Commedia dell'arte 192. [845](#).  
 Companias 168.  
 Confrérie de la Passion 118.  
 Congreve 156. 162.  
 Corneille 176. [185](#). 186.  
 Couplets, ihr antikes Urbild 53.  
 Crepidatae 88.  
 Cromwellianer 154.  
 Cyrano de Bergerac [792](#).  
 Dalsenberger 769.  
 Dattelin [792](#).  
 Dalberg, W. H. v. 228.  
 Danzig 196.  
 — engl. Komödianten 843.  
 Darmstadt, Hoftheater 854.  
 Dawson, Bogumil 265. 267.  
 Debler, Rodus 769.  
 Dekorationen, Geschichte 838 bis 860.  
 — um 1780 240.  
 Dekorationsmalerei 857.  
 Dekorationswechsel im Mittelalter 840.  
 Demetrien 18.  
 Denner als Harlekin [775](#).  
 Designatores 79.  
 Dessoir 267.  
 Deuteragonistes 14.  
 Devrient, Eduard 265.  
 — Emil 265.  
 — Karl 265.  
 — Ludwig 264. 872.  
 Devrients Text zu „Hans Heiling“ 732.  
 Dialektfreie Sprache 873.  
 Diastenase [43](#).

# Register.

- Diätetik des Schauspielers 885.  
 Diderot 218.  
 Dilektisten 17.  
 Dilettantismus 1196.  
 Dingelstedt, Franz v. 259.  
 Dionysien, dionische 3.  
 — große 12.  
 — ländliche 9.  
 Dionysos-Theater in Athen 20. 24. 47.  
 Direktion 828.  
 Diiraeli 555.  
 — u. Jbsen 554.  
 Dittersdorf, Karl v. 723.  
 Döbbeln, Theophilus 246.  
 — u. Em. Galotti 415.  
 — u. Hamlet 1176.  
 — u. Nathan d. Weise 428.  
 Donaueschingen, Passions-  
 spiel 768.  
 „Don Carlos“ 235.  
 Donizetti 788.  
 Donner auf der Bühne 856.  
 Don Quixote u. d. Puppen-  
 spieler 784.  
 Dorer 3.  
 Döring, Theodor 268.  
 Dottore 194. 774. 867.  
 Drachmann, Holger 1189.  
 Drama, seine Entstehung  
 1141—1162.  
 — Vorarbeit 1141—1144.  
 — Tausch der handelnden  
 Personen 1145.  
 — Exposition 1146.  
 — Aufbau 1147.  
 — erste Vorlesung 1148.  
 — Einreichung u. Annahme  
 1149.  
 — Striche 1150.  
 — Dramaturg 1151.  
 — Leseprobe 1152.  
 — Arrangierprobe 1153.  
 — Weitere Proben 1154 bis  
 1157.  
 — Generalprobe 1158.  
 — erste Aufführung 1159.  
 1160.  
 — Kritik 1161.  
 — Druck, Vertrieb, finanz.  
 Erfolg 1162.  
 Dramatiker, die ersten 13.  
 Dramatisch 283.  
 Dramatische Künste, kleine  
 765—815.  
 — Lehrer 825. 834—887.  
 — Vereine 1198.  
 — Dramatische Vorarbeit  
 1144.  
 Dramaturg 828. 1151.  
 Dramaturgische Kochbücher  
 1144.  
 „Drei Reißerfedern“ 395.  
 Dresden 197.  
 — engl. Komödianten 843.
- Dresden, Komödienhaus  
 711. 848.  
 — erstes Hofopernhaus 198.  
 — Hoftheater 860.  
 Dreier, Probekandidat 708.  
 Drucklegung von Dramen  
 1162.  
 Drurylane-Theater 267.  
 852.  
 Dryden, John 157. 158.  
 Dufort, Mlle 745.  
 Dumas als 85.  
 — Francillon (Analyse) 583  
 bis 589.  
 — Paris u. d. Provinz 583.  
 — Frauen u. Mädchen 584.  
 — Publikum 585.  
 — Handlung 586.  
 — Moral 587.  
 — „Die berühmte Frau“  
 588.  
 — „Wie die Blätter“ 589.  
 Duport 747.  
 Dupré 745.  
 Duse als Nora 546.
- Edegaray 182.  
 — Galeotto 590—595.  
 — Dichter 590.  
 — Tendenz 591.  
 — Handlung 592.  
 — E. Täuschung 593.  
 — Ironie 594.  
 — Paul Lindau 595.  
 Edenberg, Johann v. 849.  
 1172.  
 Edermann 459.  
 Effekthascherei 1214.  
 „Ehre“ (Analyse) 658—666.  
 Einreichung. Drama 1149.  
 Eintrittspreise im altgriech.  
 Theater 79.  
 — altenglische 136.  
 — im römischen Theater 79.  
 Einzeltragödie 39.  
 Eisenach, Geistliche Dramen  
 766.  
 Elhof, R. 207—210. 231.  
 283. 878.  
 „Eklektizismus“ 55.  
 — (Analyse) 325—329.  
 Eleusinische Mysterien 18.  
 Elßler, Fanny 751.  
 — Therese 751.  
 „Emilia Galotti“ (Analyse)  
 405—416.  
 Engels Werk über Nimik  
 878.  
 Engels, Georg 253.  
 Englands dramatische Blüte-  
 zeit 126.  
 — Theater zu Shakespeares  
 Zeit 841.  
 Englische Komödianten 842,  
 1182.  
 — Operette 740.
- Englische Schauspieler in  
 Deutschland 197.  
 Ennius 88.  
 Ensemble 1154.  
 Era, Antonietta dell' 752.  
 „Erbförster“ (Analyse) 527  
 bis 533.  
 Ernst, Otto 87.  
 — Flachsmann als Erzieher  
 (Analyse) 700—707.  
 — Alte od. neue Kunst 700.  
 — Wozu der Lärm 701.  
 — Unterschied 702.  
 — Abkehr von falschen Typ-  
 en 703.  
 — Uebermenschen 704.  
 — Ein Griff 705.  
 — Vor- oder nachmachen?  
 706.  
 — Vivat sequens! 707.  
 Erstaufführung 1159.  
 Esgangarato 774.  
 Esclair 263.  
 Eumeniden 6.  
 Eupolis 51.  
 Euripides, Medea (Analyse)  
 314—324.  
 — Stoff 314.  
 — Vorgeschichte 315.  
 — Monogamische Tendenz  
 316.  
 — Heldin 317—319.  
 — Des Dichters Meinung  
 320.  
 — Antite Décadence 321.  
 — Anachronismus 322.  
 — Fehlen der Bühnener  
 323.  
 — u. G. Hauptmann 630.  
 „Eva“ (Analyse) 596—601.  
 „Excelsior“ 752.  
 Exposition des Drama 1146.
- Fachbezeichnung beim Thea-  
 ter 818—820.  
 Jagotin 792.  
 „Jallissement“ 536.  
 Jallstaff 334.  
 „Familie Selide“ 269. 610.  
 624. 654. 702.  
 Jandhon 792.  
 Jantoccini 785.  
 Jarine, Jean 770.  
 Jarquhar 156.  
 Jasnachtspiele 115. 771.  
 „Jauß“ (Analyse) 445—469.  
 Jauß als Puppenspiel 800.  
 Jaußaufführung der Neu-  
 berin 1178.  
 Jaußbuch 197.  
 Jauß, Barthold 512.  
 Jeron, Gebrüder 793.  
 Jerraris, Tänzerin 748.  
 „Jigaros Hochzeit“ 523.  
 Finanzieller Erfolg der  
 Dramendichter 1162.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Fischer, Runo, über Faust 456. 457. 469.  
 — über Hamlet 355—[357](#).  
 — über Tasso 487.  
 „Flachsmann als Erzieher“ (Analyse) 700—706.  
 Fleck, F. F. [247](#).  
 — Luise [248](#), 870.  
 Fliegegeld der Hanswürste 753.  
 Florenz, erstes Musikdrama [710](#).  
 — Theater [845](#).  
 Flötenbläser, antike 21.  
 Flotow, Fr. v. 736.  
 Förster, August 252. 259.  
 „Fragmente“, Wolfenbüttele 419.  
 „Francillon“ (Analyse) 583 bis 589.  
 Frankfurt a. M., Geistliche Dramen 766.  
 — Opernhaus 860.  
 — Zauberpossen [754](#).  
 Frankfurt a. d. O. [217](#).  
 „Frankfurter Dramaturgie“ 238.  
 Frankreich, Komödie [242](#).  
 — Marionetten [791](#).  
 — Oper 726.  
 — Theater im 17. Jahrh. [845](#) b.  
 Frauen im altenglischen Drama 162.  
 — im altgriechischen Theater 46.  
 Freese, E. G. [707](#).  
 Freie Bühne, f. Berlin.  
 Frenzel, Karl, über „Sarbanapal“ 751.  
 Fried-Blumauer, Minona 266.  
 „Friedensfest“ (Analyse) 610 bis 614.  
 Friedmann, Siegwart 252.  
 Friedrich d. Gr. u. Lessing [398](#).  
 Fuchs, Dekorationsmaler [857](#).  
 Fuchsmundiaden [772](#).  
 „Fuhrmann Henschel“ (Analyse) 634—637.  
 Fulda, Ludwig 164. 668.  
 — Tartuffe-Uebersetzung 394.  
 Fuller, Loie 748.  
 Funebres 91.  
 Furtenbach, Joseph [845](#).  
 Gabilon 266.  
 Galeotti, Vincenzo [807](#).  
 „Galeotto“ (Analyse) 590 bis [595](#).  
 Galeria Copiola 92.  
 Ganarilla 168.  
 Gardel, M. 746.

Gardel, Peter [747](#).  
 Garderobier 828.  
 Garrick 267. [852](#), 866.  
 Gärtner, Direktor 846.  
 Gedeckte Theater in Rom [75](#).  
 „Gefesselter Prometheus“ 289—295.  
 Gehe, Eduard 782.  
 Geheimnisvolles im Drama 285.  
 Geistliche Spiele 768.  
 Gemmingen, D. H. v. 182.  
 Genast 239.  
 Generalprobe [1158](#).  
 Georg II, Herzog v. Sachsen-Meiningen 260.  
 Gerst [857](#).  
 Gervinus über Emilia Galotti 408.  
 Gesangsposse, Wiener [728](#).  
 Geschmackserziehung 280.  
 Gessen 833. [877](#), [121](#).  
 Gesundheitslehre des Schauspielers 885.  
 Giacosa, Wie die Blätter 589.  
 Gielsomino [774](#).  
 Giesecke, Schauspieler [724](#). [755](#).  
 Girolamo 789.  
 Glasbrenner, Adolf 258.  
 Globetheater 134. [148](#), [841](#).  
 Gluck [719](#), 738.  
 — u. d. Musikdrama [716](#).  
 Glykera 62.  
 Gnaftron [795](#).  
 Gogol, Der Revisor (Analyse) 516—526. 632.  
 — Der russische Roman 516.  
 — Ein Tschinownik 518.  
 — Mitleidiger Humor [519](#).  
 — Erregendes Moment 520.  
 — Handlung [621](#).  
 — Zensur 522.  
 — Entscheidung des Zaren 523.  
 — Lokalfarbeu. Technik 524.  
 — Der letzte Akt [525](#).  
 — Schöpfer der Schwachen 526.  
 Goldoni [195](#).  
 Görner, Karl Aug. 762.  
 Goethe 300. 668.  
 — Faust (Analyse) [454](#) bis 469.  
 — Die Volksjagd [445](#).  
 — Die geschichtliche Person 446.  
 — Vorläufer [447](#).  
 — Geistiges Titanentum 448.  
 — Berliner Faustbuch v. 1590 449.  
 — Dramen von Faust 450.  
 — Das Verdienst Lessings [451](#).

Goethe, Entstehung des Goethischen Faust [452](#).  
 — Urfaust 453.  
 — Inkongruenz der Dichtung 455.  
 — Die Wette 456.  
 — Einheit in Held u. Fabel 457.  
 — Anregungen 458.  
 — Erdmann 459.  
 — Zweiter Teil 460.  
 — Helena 461.  
 — Abklingen der Flut 462.  
 — Schicksal 463.  
 — Moral 464.  
 — Aufnahme 465.  
 — Fürst Radziwill 466.  
 — Weitere Versuche 467.  
 — Beweis 468.  
 — Runo Fischer 469.  
 — Proserpina 813.  
 — s. Puppenspiel 800.  
 — Tasso (Analyse) 482 bis [444](#).  
 — Falsch cotiert 432.  
 — Weimar 433.  
 — Charl. v. Stein 434.  
 — Ein Unheimlicher 435.  
 — u. Tasso 436.  
 — Antonio 437.  
 — s. Reise 438.  
 — Heimkehr 439.  
 — Verwandlung 440.  
 — Antonios Charakter [441](#).  
 — Ein Paradigma [442](#).  
 — Mangelhafter Bau 443.  
 — Resultat [444](#).  
 — als Lehrer 239.  
 — als Theaterdirektor 234 bis 241.  
 — über Em. Galotti 416.  
 — über Hamlet [348](#), 457.  
 — über Macbeth 376.  
 — und Preußen [398](#).  
 — u. d. „Verbrochene Krug“ 494.  
 Gotter, Fr. W. [717](#), 813.  
 Gottlieb, Hanswurst [755](#).  
 Gottsched 201—206. 216.  
 — Austreibung des Hanswurst 203. 775.  
 — gegen die Oper 713.  
 — Kosmurreform 805.  
 — Theaterreformen [849](#).  
 — Frau 713.  
 „Göt v. Verlichingen“ 225. 240. [472](#).  
 Goetze gegen Lessing [419](#).  
 Goué, Siegfried v. 812.  
 Gounod 737.  
 Goggi [195](#).  
 Graeb, Ballettmeister [752](#).  
 Grabbes Zaubermärchen 756.  
 Granada, Theater [845](#) a.  
 Granow, Adele [751](#).  
 Gratino [774](#).

# Register.

- Braun, Kapellmeister 715.  
 Green 128.  
 Grétry 715. 719.  
 Griechische Marionetten [782](#).  
 — Pantomime 802.  
 Grillparzer 162. 314.  
 Grisi, Carlotta 748.  
 Gropius 867.  
 Großmannsche Gesellschaft 238.  
 Grotesk-Romisches [1182](#).  
 Grube, Max 262.  
 Groppius 199.  
 Guarini, Battista 191.  
 — Pastor fido 710.  
 Guglielmi [719](#).  
 Guignol 795.  
 Guilbert, Yvette 1188.  
 Guillard 715.  
 Guimard, Madeleine [747](#).  
 Haaf, Joh. R. 775.  
 Haase, Friedrich 262.  
 Hafner, Philipp 755.  
 Hagemann, August, über Theaterjettel 1167.  
 Hagn, Charlotte v. 870.  
 Halbe, Jugend (Analyse) 682—685.  
 — Stimmung [682](#).  
 — Ein Protest 683.  
 — Nachfolge 684.  
 — Realismus 685.  
 Halévy 738.  
 — Jüdin 734.  
 Halle, Theater 860.  
 Hamburg 197. 852.  
 — als alte Theaterstadt 209.  
 — Gärtnerische Truppe 846.  
 — Marionetten [797](#).  
 — u. Minna v. Barnhelm 401.  
 — Nationaltheater 212.  
 — Oper 198. [711](#). 720.  
 — Schattenspiele 811.  
 — Stadttheater [864](#).  
 „Hamburgische Dramaturgie“ 214.  
 Hamilton, Lady 808.  
 „Hamlet“ [64](#). 134. 160. 197. 224. 293. 298. 340. 408.  
 — Analyse 346—365.  
 — in Berlin 1176.  
 Haendel [712](#).  
 Handelnde Personen, Benennung 1145.  
 Hannover, erstes Opernhaus 198.  
 Hans Sachs [121](#). 196.  
 Hanswurst 95. 200. 770 bis [779](#).  
 — Austreibung durch Gottsched 203. 713.  
 — in Wien 254. 753.  
 Harden, Maximilian 700.  
 Hardy 174. 184.  
 Harlein 193. 200. 775. 1182.  
 — Nachkommen u. Verwandte [777](#).  
 — Verteidigung 776.  
 Harnacks Schillerbiographie 475.  
 Harte, Emma 898.  
 Hartleben, Rosenmontag (Analyse) 886—889.  
 — Hintergrund 686.  
 — Milieu 687.  
 — Der Deffassierte 688.  
 — Der Stand 689.  
 — Kardinalfragen 690.  
 — Grundsätze 691.  
 — Façon de parler 692.  
 — Die Mädel 693.  
 — Tragisches Moment 694.  
 — Ehrenwort 695.  
 — Rehraus 696.  
 — Letzte Scene [697](#).  
 — Reveille 698.  
 — Techniker oder Dichter 699.  
 Hartmann 266.  
 „Haubenlerche“ (Analyse) [649](#) 653.  
 Hauptmann, Gerhart 87. 380. 700.  
 Hauptmann, Der Wiberpelz (Analyse) 624—633.  
 — Hauptmann u. Aristophanes [624](#).  
 — Römische *ὕβρις* 625.  
 — Katharsis 626.  
 — Gerechtigkeit oder Schandenfreude? [627](#).  
 — E. neuer Titel? 628.  
 — Riegsche [629](#).  
 — Euripides 630.  
 — Die Galerie 631.  
 — Gogol, Shakespeare u. Bjelland 632.  
 — Saule u. gesunde Romödienmoral 633.  
 Hauptmann, Das Friedensfest (Analyse) 610—614.  
 — Die Familie 610.  
 — Dichtung 611.  
 — Wirkung 612.  
 — Neue Rollen 613.  
 — Ethik 614.  
 Hauptmann, Fuhrmann Henschel (Analyse) 634 bis 637.  
 — Hörer u. Hüter 634.  
 — Lebensstreu? 635.  
 — Held 636.  
 — Etwas Neues 637.  
 Hauptmann, Vor Sonnenaufgang (Analyse) 602 bis 609.  
 — Soziale Tendenz 602.  
 — Künstler u. Stoff 603.  
 — E. schönes Heim 604.  
 Hauptmann, Erregen des Moment 605.  
 — Konflikt 606.  
 — Verfasser 607.  
 — Aufnahme 608.  
 — Wirkung 609.  
 Hauptmann, Die Weber (Analyse) 615—623.  
 — Die neue Zeit 615.  
 — Die Leineweber 616.  
 — Ranchestertum u. Beamte 617.  
 — Das Weberlied 618.  
 — Tendenz 619.  
 — Volksstück 620.  
 — Wer ist Held? 621.  
 — Hauptmann u. Schiller 622.  
 — „Weber“ u. Shakesp. 623.  
 Haupt- u. Staatsaktionen 200. 1170.  
 Haus theater 1197.  
 Hebbel, Maria Magdalena 636.  
 Hedonik 277.  
 Heilbrunner Hof 840.  
 Heine über Goethe 452.  
 — Langpoem „Doktor Faust“ 751.  
 — Webergedicht 617.  
 „Heinrich IV“ (Analyse) 330 bis 338.  
 Heldensach 820.  
 Heldenvater 820.  
 Helmerding, Karl 253.  
 Hendel-Schütz, J. S. R. 809.  
 Hensel, Madame 210. 211. 215.  
 Herbert, William 377.  
 Herder 66.  
 — über Em. Galotti 408.  
 Herklotz, Karl 814.  
 „Hermannschlacht“ 506. 594.  
 — Analyse 494—504.  
 Hermes Trismegistos 2.  
 Herold in alten Schauspielen 862.  
 Heron 782.  
 Herrad v. Landsberg 783.  
 Hetären 57.  
 Hettner über den „Erbförster“ 533.  
 „Herenfang“ (Analyse) 664 bis 667.  
 Heydeck, R. W. v. 799.  
 Hiller, Adam [713](#).  
 Himmel, Komponist 729.  
 Hintergrund, s. Prospekt.  
 Hirschfeld, Robert 1183.  
 Historische Kostüme 879.  
 Histrionen, Ursprung des Wortes 67.  
 Hochberg, Graf 252.  
 „Hochzeit des Figaro“ 242.  
 Hoffmann-Halsche Gesellschaft [201](#). [209](#).

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

# Register.

Hoftheater, erste deutsche 198.  
 Hoguet, Fr. M. 761.  
 Holberg 174.  
 Holtei, Karl v. 264. 557.  
 — Faustbearbeitung 466.  
 Hölzerne Theater des Altertums 70. 73.  
 Homer und Pantomime 802.  
 Honorare der alten Dichter 42.  
 — altenglischer Schauspieler 134.  
 Hopfen, Herzensfang (Analyse) 654—657.  
 — Antipoden 654.  
 — e. dichterische That 655.  
 — Täuschung 656.  
 — e. Bannerträger 657.  
 Horaz über Marionetten 782.  
 Großvitha 111.  
 Humperbind 741.  
 „Hund des Aubrey“ 241.  
 Hygiene des Schauspielers 885.  
 Hypoboleus 21.  
 Hypokriten 14.  
 Hypostenion 26.  
 Jacobi über Goethe 452.  
 Jagemann, Karoline 241.  
 Jahrmarkt-Theater, franz. 793.  
 Jambisten 18.  
 Jambus, Ursprung des Wortes 18.  
 Janf 857.  
 Jaquet, Familie 755.  
 Javanische Schattenspiele 811.  
 Jbsen, Nora (Analyse) 539 bis 546.  
 — „Puppen“ 539.  
 — mißbrauchte Frauenkraft 540.  
 — Gelbin 541.  
 — Schuld 542.  
 — Metamorphose 543.  
 — d. weibliche Publikum 544.  
 — Nora u. d. „Widerspenstige“ 546.  
 — Duse 546.  
 Jbsen, Rosmersholm (Analyse) 564—573.  
 — Wahrscheinlichkeit 564.  
 — Rosmer u. Hjalmar Ekdal 565.  
 — e. technischer Fehler 566.  
 — Vergangenheit 567.  
 — verfehltes Leben? 568.  
 — Läuterung? 569.  
 — d. eigentl. Problem 570.  
 — Jbsen u. Niesche 571.  
 — Herrschaft 572.  
 — Rosmer u. Brendel 573.

Jbsen, Stützen der Gesellschaft 534—538.  
 — gutes Theaterstück 534.  
 — Jbsen u. d. Heimat 535.  
 — die Betroffenen 536.  
 — Björnson u. Jbsen 537.  
 — Jbsen als Optimist 538.  
 Jbsen, Volksfeind (Analyse) 547—554.  
 — Crescendo 547.  
 — Geschäftsleute 548.  
 — Fabel 549.  
 — Wirkung in Berlin 550.  
 — Tendenz 551.  
 — Stodmann u. Wilhelm Tell 552.  
 — Kämpfer? 553.  
 — Jbsen u. Diaboli 554.  
 Jbsen, Die Wildente (Analyse) 555—563.  
 — Takt 555.  
 — e. Idealist? 556.  
 — ein Fanatiker 557.  
 — Handlung 558.  
 — Satire 559.  
 — im Exil 560.  
 — Hjalmar 561.  
 — Hedwig 562.  
 — Jbsen u. Gregers 563.  
 Jffland 229—231. 853.  
 — in Berlin 249.  
 — als Dramatiker 250.  
 — als Egmont 870.  
 — in Frankfurt 238.  
 — in Weimar 239.  
 Jig 54. 138. 197. 1185.  
 Illusionierung 278.  
 Immermann, Karl 756.  
 — Shakespeare-Bühne 841.  
 Independenten, altenglische 152.  
 Indien, Heimat der Marionetten 780.  
 Inspizient 822.  
 — beim Liebhabertheater 1215.  
 Intendanz 823.  
 Intermezzospiele, italienische 846.  
 Intrigant 820.  
 Inventar e. altenglischen Bühne 137.  
 Joglarsas 122. 169.  
 „Johannisfeuer“ (Analyse) 673—681.  
 Jonson, Ben 129. 142. 143. 149. 150. 160. 243. 335.  
 Jophilus, Joris 198.  
 „Journalisten“ 244. 397. 777.  
 „Jphigie“ 234. 432. 433. 440.  
 „Jphigie auf Tauris“ 285.  
 Italien, Marionetten 785.  
 — Oper 726. 733.  
 Italienische Bühne 845.

Italienische Komödientypen 774.  
 Juan de la Cueva 165.  
 „Jugend“ (Analyse) 682 bis 685.  
 „Julius Cäsar“ (Analyse) 339—345.  
 Kadelburg, Gustav 244. 253.  
 Kallisch, David 253. 1159.  
 Kallistratos 41.  
 Karikaturenspieler 818.  
 Karneval u. Theater 103.  
 Karstin über Lessing 396.  
 Karsten 241.  
 Kasperle 778. 779.  
 — im Dr. Faust 204.  
 Kasperletheater 779.  
 Kassierer 823.  
 „Kätzchen von Hellbrunn“ 494.  
 Kauer, Ferd. 728.  
 Kelterfest, griechisches 10.  
 Kemble, John 852.  
 Key, Ellen 540.  
 Kjelland 632.  
 Kind, Friedrich 732.  
 Kinderballetts, Ursprung 748.  
 „Kindesmörderin“ v. Wagner 465.  
 Kirche im Verhältnis z. Schauspiel 100.  
 Kirchliche Dramen 104.  
 Klappscenen 1214.  
 Kleist, Ewald v. 400.  
 Kleist, F. v., Die Hermannsschlacht (Analyse) 494 bis 504.  
 — Der Dichter 494.  
 — Kleist u. Schiller 495.  
 — Der Poet als Agitator 496.  
 — Hermann als Held 497.  
 — Gleichnisse 498.  
 — Thut'schen 499.  
 — Abgelehnt 500.  
 — Ungunst der Zeit 501.  
 — Aufführungen 502.  
 — Vornehme Charakteristik 503.  
 — E. patriotisches Feststück 504.  
 Kleist, F. v., Prinz Friedrich v. Homburg 505—515.  
 — Preußen 1810 505.  
 — Tugendbund 506.  
 — Konflikt 507.  
 — Stoff 508.  
 — Ein Traum 509.  
 — Einführung 510.  
 — Höhepunkt 511.  
 — Umkehr 512.  
 — Abstieg 513.  
 — Laube u. Julian Schmidt 514.

- Aleiss, Des Dichters Ende 515.  
 Klingemanns Faustbearbeitung 466.  
 Klingers „Sturm u. Drang“ 478.  
 Nobelsdorfs Berliner Oper 850.  
 Anstaltvers, deutscher 82.  
 Koch, Gottfr. H. 206. 713. 720.  
 Kochsche Gesellschaft 233. 240.  
 Komiker, Unarten 1213.  
 Komikersch 820.  
 Komödie, antike 17.  
 — attische 57. 59.  
 — Ursprung des Wortes 19.  
 „Komödie der Liebe“ 535.  
 Komödiendhor, antiker 53.  
 Komödienditel, altgriechische 58.  
 Komödianten, altspanische 168.  
 — fremde in Deutschland 197.  
 Komödiantenprozeß, altgriechischer 50.  
 Komparserie 817. 821.  
 Komplex 857.  
 „König Lear“ (Analyse) 377 bis 381.  
 „König Oedipus“ 35. 285. 296—306.  
 Kopenhagen, Ballett 752.  
 Kopsch antiker Schauspieler 29.  
 Korbag 54.  
 Kostüme im 16. Jahrh. 862.  
 — in England 863. 866.  
 — Opernkostüm 864.  
 — im 18. Jahrh. 865.  
 — in Deutschland 866.  
 — italien. Maskencharaktere 867.  
 — historische 868—870.  
 — Klassikerzeit 869.  
 — Gegenwart 870.  
 — im altgriechischen Drama 56.  
 — um 1780 240.  
 — historische 879.  
 — a. d. Liebhaberbühne 1207.  
 Kostümgeschichte des Theaters 861—870.  
 Kostümier 823.  
 Kostümreform durch Gottsched 865.  
 Kothurn 80.  
 Kopebue 174. 722.  
 „Kraniche des Jbylus“ 6.  
 Kratinos 51.  
 Krippenspiele m. Marionetten 795.  
 Kritik 1161.  
 Krone, Therese 757. 760.  
 Kulissen 855.  
 — d. Liebhaberbühne 1202.  
 Kulissenreißer 1214.  
 Kurz, J. J. F. 753. 755.  
 Kürzungen im Drama 1150.  
 La Basque 745.  
 Laberius 94.  
 „Laby Tartuffe“ 394.  
 La Grillon 702.  
 Laiendrama 112.  
 Lampenfieber 1212.  
 Lang, Ludwig 769.  
 Langhans' Berliner Komödienhaus 853.  
 Lang, Ballettmeister 750.  
 La Place 793.  
 Larifari 778.  
 Laroché, Johann 778.  
 L'Arronge, Adolf 252.  
 — Faustbearbeitung 468.  
 Laube, Heinrich 258. 266.  
 — u. „Prinz v. Homburg“ 514.  
 Lavater über Goethe 452.  
 „Leben ein Traum“ 180.  
 Lechner 857.  
 Legenden, dramatisierte 112.  
 Lehfeld, Otto 265.  
 Leipzig, Gottsched u. Neubner 849.  
 — Neues Theater 860.  
 — Theaterreform 849.  
 Lektor 823.  
 Lenden 10.  
 Leoncavallo 741.  
 Leopoldel, Hanswurst 755.  
 Lesekomitee 823.  
 Leseprobe 1152.  
 Lessing als Reformator 216.  
 — gegen Gottsched 201. 203.  
 — gegen Französelei 244.  
 — nach Hamburg berufen 213.  
 — über Hanswurst 776.  
 — über Hamlet 363.  
 — und Ethos 207.  
 — und Faust 451.  
 — und Möser 204.  
 — u. die Schauspieler 215.  
 — Sara Sampson 636.  
 — Emilia Galotti (Analyse) 405—416.  
 — Eine Insel 405.  
 — D. Dramaturg als Tragiker 406.  
 — Fabel 407.  
 — Analogien 408.  
 — Wucht 409.  
 — über sein Werk 410.  
 — La scène à faire 411.  
 — Hauptfehler 412.  
 — Kleinere Fehler 413.  
 — Tendenz 414.  
 — Erste Aufführung 415.  
 — Eine Prophezeiung 416.  
 Lessing, Minna v. Barnhelm (Analyse) 395—404.  
 — Breslau 396.  
 — Ein Griff 397.  
 — u. Preußen 398.  
 — Modell 399.  
 — Aktualität 400.  
 — Erfolg 401.  
 — Falscher Stolz 402.  
 — Charakter Minnas 403.  
 — Philosophisches 404.  
 — Nathan d. Weise (Analyse) 417—431.  
 — Eine Beichte 417.  
 — u. Shakespeare 418.  
 — Der Fragmentist 419.  
 — Die alte Kanzel 420.  
 — Schicksal 421.  
 — Eine gute That 422.  
 — Die Dichtung 423.  
 — Praktisches Christentum 424.  
 — Charaktere 425.  
 — Nathan 426.  
 — Schwächen und Vorzüge 427.  
 — Aufführungen 428.  
 — Konfessionelles 429.  
 — Ein Schauspiel 430.  
 — Ein Palladium 431.  
 Lewes über Faust 468.  
 Lewinsky 266.  
 Liebhabersch 820.  
 Liebhabertheater 1196 bis 1217.  
 Liebhabertheaterzettel a. d. 18. Jahrh. 1177.  
 Lillo 218.  
 Lindau, P., „Ein Erfolg“ 777.  
 — Galeotto-Bearbeitung 590. 595.  
 Lind, Jenny 735.  
 Linde, Julius 798.  
 Livius 67.  
 Logeion 27. 72.  
 London, Drurylane-Theater 852.  
 Lope de Vega 165. 173 bis 178. 388.  
 Lopresti, Baron v. 254.  
 „Lorbeerbaum u. Bettelstab“ 444.  
 Lorenzen 768.  
 Lorching, H. 736.  
 Loewen, Direktor 209—213.  
 Lübeck 197.  
 Luccesa, Tänzerin 92.  
 Ludi juvenales 98.  
 Ludwig, Otto, Der Erbförster (Analyse) 527 bis 533.  
 — Räderung 527.  
 — Milieu 528.  
 — Tragik? 529.  
 — Bruch im Stück 530.

# Register.

Das Stellbildlein  
ästhetisch 532.  
ische Modernität 533.  
g, Otto, über Lessing  
ios u. Pantomime 802.  
im Schauspiel 275.  
ge Weiber v. Windsor“  
rs „Wider Hanns  
rst“ 770.  
rspiele 859.  
meyer 857.  
n, Osterspiel 839.  
chete“ 55.  
as, Titus 798.  
aroni (Sandwurst) 770.  
cht der Finsternis“ (Ana-  
se) 638—643.  
abeth“ 581.  
Analyse 366—376.  
elon 795.  
ord, Theater 845 a.  
atelli 785.  
balenenspiele 765.  
nins Werk über das  
uppenpiel 780.  
nre Patelin“ 110. 183.  
nheim 227. 852.  
Oder 729.  
ntel- und Degenstück,  
anisches 170.  
notti, Luigi 752.  
rchenoper 724.  
rienspiele 765.  
rionetten 780—800.  
im Mittelalter 783.  
Spanien 784.  
Italien 785—790.  
Frankreich 791—796.  
Hamburg 797.  
Berlin 798.  
München 799.  
Ursprung d. Wortes 791.  
rlowe 128. 197.  
s Faust 450.  
armontel 717.  
aranorbilder 809.  
arschner, Heinrich 732.  
artin, Vincenz 721.  
artinelli 778.  
ascagni 741.  
aschinenbildner 823.  
aschinenkomödien 753.  
aschinenmeister 1156.  
aschinenwesen 855. 856.  
- bei den Alten 28.  
aschinenisten 823.  
asche machen 879. 1206.  
asche u. ihre Hilfsmittel  
879—884.  
- Uebertreibung 1207.  
Asken 31.  
- Anfänge 7.

Asken, antike 56.  
Askencharaktere der Ita-  
liener 867.  
Assimino Romannino 787.  
Maeterlinds Pantomimen  
810.  
Mattheson 1183.  
Mauri, Rosita 748.  
Mazarin u. d. Marionetten  
791.  
Mécour, Madame 215.  
„Medea“ 314—324.  
Meerheims Psychodramen  
816.  
Megalesische Spiele 91.  
Méhul 727.  
Meilhac 739.  
Meisl, Karl 758.  
Meigner 266.  
Melodrama 812.  
Meininger 260—262. 857.  
— erstes Auftreten in Ver-  
lin 261.  
— Wallenstein-Aufführung  
484.  
— ihre Wirkung 262.  
Memphis, pantom. Tanz  
802.  
Menander 59. 61. 62. 64.  
81.  
— s Geist 63.  
— Typen 60.  
Mendelssohn, Moses, über  
Nathan d. W. 429.  
Mendès, Catulle 810.  
Mendriër, Traitè d. Balletts  
742.  
Metastasio, Pietro 715. 716.  
Meyerbeer, Giacomo 735.  
Milder-Hauptmann, Frau  
780.  
Milton 747.  
Milton 379.  
Mimen, römische 86. 93.  
Mimit 833. 878. 1211.  
Mimoplastische Bilder 808.  
„Minna v. Barnhelm“ 218.  
244.  
— Analyse 396—404.  
Mirakelspiele 112. 841.  
„Miß Sara Sampson“ 217.  
Mitterwurzer 265.  
Mixtae 87.  
Mneſter 98.  
Möbeldiener 823.  
Mode u. Geschmack 287.  
Moderne Schule 831.  
Molière 60. 61. 63. 174.  
187—189.  
— „Amare“ 81.  
— Tartuffe (Analyse) 390  
bis 395.  
— Des Dichters Ehe 390.  
— Genesung 391.  
— Entstehung 392.  
— Histor. Bewerbung 393.

Molière, Deus ex machina  
394.  
— Dichterschmerzen 395.  
Molière-Biographie von P.  
Lindau 394.  
Moeller-Bruch, Geschichte d.  
Variétés 1180.  
Monder, Charlatan 1184.  
Monodrama 812. 814.  
Monsigny 719.  
Moreto 182.  
Morisotanz 1182. 1185.  
Möser gegen Lessing 204.  
— über Harlekin 776.  
Motorlae 87.  
Mourguet 795.  
Mozart 393. 717—725.  
— s erste deutsche Oper 719.  
— Erstlingswerke 718.  
— Don Giovanni 722.  
— Hochzeit des Figaro 721.  
— Zauberflöte 724. 755.  
— s Nachfolger 725.  
Müller, Wenzel 723.  
Mummus 66. 70.  
München, Hoftheater 854.  
— Residenztheater 854.  
— Prinzregententheater 860.  
— Shakespeare-Bühne 858.  
— französische Schauspieler  
198.  
— „Jüngste Gericht“ 765.  
— Marionetten 799.  
Musikdrama Glucks 715.  
Musikpossen, englische 713.  
Mutterfach 820.  
Mylius, Christlob 865.  
Myſterien 766.  
Myſterienbühne 113. 839.  
Nachahmungstrieb 1.  
Naique 168.  
Naive 820.  
„Nathan der Weise“ (Ana-  
lyse) 417—431.  
Nasenwachs 883.  
Nash 128.  
Naturalistischer Dramenstil im  
Mittelalter 125.  
Neuberin, Caroline 100.  
202—206. 713. 775. 849.  
— Repertoire 1173.  
— Spielweise 206.  
Neuber u. d. Kostüm 865.  
Neumann, Christiane 235.  
— Luise 266.  
Nero u. Pantomime 805.  
Nessler's „Trompeter“ 741.  
Nesmüller, J. F. 764.  
Nestor, Lumpacivagabun-  
bus 757.  
Nicolai, Fr. 400.  
— Kleyner feyner Almanach  
1183.  
— über Kasperle 778.  
— über Stranitzky 772.



# Register.

Alcharbjon 218.  
 „Nichter von Salamea“ 181.  
 — Analyse 382—389.  
 „Robert u. Vertram“ 763.  
 Rochlig 722.  
 Roll, Georg 770.  
 Rollen, bevorzugte, der Gegenwart 272.  
 Rollenverteilung auf Liebhaberbühnen 1209.  
 Rom, Teatro Fiano 790.  
 Römer, Widerwille gegen Kunst 68.  
 Römische Kultur 65. 66.  
 — Marionetten 782.  
 — Pantomime 803.  
 — Schaulust 73.  
 — Spielzeiten 91.  
 — Tragödien 88.  
 Romani, Felice 733.  
 Rosen 263.  
 Rosenau, Franz 760.  
 „Rosenmontag“ 507.  
 — Analyse 686—699.  
 „Rosmersholm“ 679.  
 — Analyse 564—573.  
 Rossi, Ernesto 267.  
 — als Bear 268.  
 Rossini 721. 733.  
 Rößler, Const., über „Tasso“ 440.  
 Rostock, ältester gedruckter Theaterzettel 1168.  
 Roulet, du 715.  
 Rousseau, J. J. 714. 715.  
 — Dictionnaire de musique 857.  
 — Monodramen 812.  
 Sacco, Madame 256.  
 Sachs, Hans 771.  
 — Fastnachtspiele 840.  
 — Kostümvorschriften 862.  
 Sadville, Thomas 197.  
 Sand, George 694.  
 — über Hamlet 348.  
 — u. d. Marionetten 794.  
 Sand, Maurice 794.  
 Saharet 1190.  
 Salieri 719.  
 Salinger 263.  
 Salis, Rudolf 1187.  
 — Nachahmer 1188.  
 Sallé, Mlle. 746.  
 Sardou 244.  
 Sarstiss 795.  
 Scapino 867.  
 Scaramuccio 867.  
 Scenarium 1215.  
 Scène à faire 311. 1147.  
 Schaf, Graf 168.  
 Schäferspiel, italienisches 190.  
 Schall u. Rauch 1193.  
 Schattenspiele 811.  
 Schaulust 275. 276.

Schauspielerinnen, erste deutsche 198.  
 Schauspieltruppen, antike 49.  
 Schmid, Marg. Luise 814.  
 Schikaneder, Em. 724.  
 — Biographie v. Komorjanski 755.  
 Schiller in Mannheim 232.  
 — in Weimar 236.  
 — über Em. Galotti 408.  
 — über Nathan d. W. 430.  
 — u. Faust 458.  
 — u. Hauptmann 622.  
 — u. Kleist 495.  
 — u. Schubart 475. 476.  
 — u. Zola 575.  
 Schiller, Die Räuber (Analyse) 470—480.  
 — Tendenz 470.  
 — deutsches Stillleben 471.  
 — Götze v. Berlichingen 472.  
 — Sturm u. Drang 473.  
 — die Karlschule 474.  
 — Herzog Karl Eugen 475.  
 — Schubarts Anregung 476.  
 — Tragik 477.  
 — Gang der Handlung 478.  
 — Wirkung 479.  
 — ein Quiproquo 480.  
 Schiller, Wallenstein (Analyse) 481—493.  
 — die Zeit 481.  
 — ungünstige Teilung 482.  
 — Karl Werder 483.  
 — Schillerhasser 484.  
 — Schuld 485.  
 — Nemesis 486.  
 — Bahn 487.  
 — Max u. Thessa 488.  
 — Tragik in Max 489.  
 — die Pappenheimer 490.  
 — Katastrophe 491.  
 — schwierige Lösung 492.  
 — Schillers Lieblingsgestalten 493.  
 Schinkels Berliner Schauspielhaus 853.  
 — Dekorationsreformen 858.  
 Schlegel, A. W. 182. 756.  
 — Elias 210.  
 — Fr., über Em. Galotti 408.  
 Schlenker, Paul 259. 700. 701.  
 Schmidt, Josef 790.  
 Schmidt, Direktor 428.  
 — Julian 324.  
 — u. Prinz v. Homburg 514.  
 Schmieren, erste deutsche 199.  
 Schminke 880.  
 Schnürboden 855.  
 Schönmannsche Gesellschaft 209. 713. 849.  
 Schönsfeld, Franz 253.  
 Schröder, Fr. L. 210. 211. 221—231.

Schröder, in Wien 238. 256. 257.  
 — Sophie 263.  
 Schröder-Devrient, Wilhelmine 265. 730.  
 Schubart u. Schiller 475. 476.  
 Schuch's Berliner Komödienhaus 851.  
 Schuch'sche Gesellschaft 245.  
 Schulz, Karoline 210. 211.  
 Schütz, Heinrich 710.  
 Schwantheater, London 841.  
 Schwimmen 1216.  
 Scribe 174. 244. 266. 734. 735.  
 Sebaine 717.  
 Seebach, Marie 265.  
 Seebach-Schule 837.  
 Sekretär 823.  
 Semper's Dresdener Hoftheater 860.  
 Seneca 88.  
 Séverin, E. 810.  
 Sevilla, Theater 845 a.  
 Seydelmann 265. 872.  
 Seyler, Abel 220. 233. 1175.  
 — Sophie 813.  
 Shakespeare 40. 48. 90. 118. 127—160. 243. 244. 306. 452. 545. 632.  
 — Anfangsstücke 142.  
 — Folioausgabe 150.  
 — Heirat 140.  
 — Königsdramen 143.  
 — Laufbahn 139.  
 — Rivalen 128.  
 — Sonette 147.  
 — Theater seiner Zeit 841.  
 — Truppe 130.  
 — Zeitfolge der Dramen 145.  
 — letzte Stücke 146.  
 — u. Lessing 418.  
 — u. Schillers Räuber 476.  
 — u. „Die Weber“ 623.  
 Shakespeare, Julius Cäsar 339—345.  
 — Aktualität 339.  
 — Brutus u. Hamlet 340.  
 — Wer ist Held? 341.  
 — Cäsars Kleinheit 342.  
 — der wahre Brutus 343.  
 — die Leichenrede 344.  
 — ein dramatisches Juwel 345.  
 Shakespeare, Hamlet (Analyse) 346—365.  
 — seine Beliebtheit 346.  
 — seine Feinde 347.  
 — Goethe u. George Sand 348.  
 — Shakespeares Technik 349.  
 — Vorgeschichte 350.  
 — Sachlage 351.  
 — der Verwaiste 352.

- Shakespeare, der Geist 353.  
 — die Aufgabe 354.  
 — die Verführung 354.  
 — die Klemme 356.  
 — Fischer gegen Werder 357.  
 — der Degenstoß 358.  
 — Ophelie 359.  
 — Steigung u. Höhepunkt 360.  
 — die fallende Handlung 361.  
 — die Efferfamilie 362.  
 — Vessing 363.  
 — Hamletproblem 364.  
 — Nutzenwendung 365.  
 Shakespeare, Heinrich IV 330—338 663.  
 — ein Meisterwerk 330.  
 — poetischer Reichtum 331.  
 — Entstehung 332.  
 — der Prinz 333.  
 — Falstaff 334.  
 — die Stammkneipe 335.  
 — Nutzenwendung 336.  
 — der Prinz u. Percy 337.  
 — ein Jugendideal 338.  
 Shakespeare, König Lear (Analyse) 377—381.  
 — Chronologie 377.  
 — äußere Anlässe 378.  
 — Klosterfamilie 379.  
 — Tragik 380.  
 — Hoffnung 381.  
 Shakespeare, Macbeth (Analyse) 366—376.  
 — Knappheit 366.  
 — Thema 367.  
 — Held 368.  
 — Handlung 369.  
 — Lady Macbeth 370.  
 — Banquo 371.  
 — ein Verräter 372.  
 — Verrechnet! 373.  
 — Abwärts! 374.  
 — Banquos Geist 375.  
 — Goethes Urteil 376.  
 Shakespeare-Bühne, Münchner 858.  
 Singspiel, Aufkommen des Wortes 710.  
 — in Frankreich u. Deutschland 717.  
 — in Paris 714.  
 Singspielhallen, Entstehung 1185.  
 Silvestre, Armand 810.  
 Sipe im römischen Theater 79.  
 Skene 24.  
 „Sodom's Ende“ (Analyse) 667—672.  
 Soffiten 855.  
 Sokrates u. Pantomime 802.  
 Solosienen 815.  
 „Sommerstraum“ 144.  
 Sonnenthal, Ad. 259. 266.  
 Sophokles 13. 380.  
 — Goethe u. Shakespeare 306.  
 — Elektra 614.  
 Sophokles, Antigone 307 bis 313.  
 — Held 307.  
 — Stoff 308.  
 — Konflikt 309.  
 — Tragik 310.  
 — La scène à faire 311.  
 — Tetrestas 312.  
 — Nemesis 313.  
 Sophokles, König Oedipus 296—306.  
 — Schätzung 296.  
 — Schuldauffassung 297.  
 — analytischer Bau 298.  
 — Tendenz 299.  
 — Vorgeichte 300.  
 — Held 301.  
 — Handlung 302.  
 — Retardierung 303.  
 — Katastrophe 304.  
 — Moral 305.  
 Soubrette, ihr Urbild 194.  
 Souffleur 822. 1216.  
 Souffleurkasten 5.  
 Spanien, Bühne 845 a.  
 Spanisches Drama, seine Arten 177.  
 — — im Mittelalter 122.  
 — Ehrbegriffe 171.  
 — Klassik 166.  
 — Marionetten 784.  
 Spavento 774.  
 Spectacula theatra 110.  
 Spieloper, französische 734.  
 Spielplan des griechischen Theaters 33.  
 Spielweise um 1790 237.  
 Spielzeit, altenglische 135.  
 — griechische 8—12.  
 Spohr, Ludwig 732.  
 Spontini 731.  
 Sprache, Ausbildung 873 bis 876.  
 — u. Vortrag 1210.  
 St. George 733.  
 Staberl 759. 777.  
 Statariae 87.  
 Statisterie 817. 821.  
 Stegreifkomödie, italienische 774.  
 Stegreifkomödianten 1181.  
 — Wiener 254.  
 Stegreifspiel, antikes 17.  
 — italienisches 192.  
 Stein, Charl. v. 433. 434.  
 Steinbrecher 775.  
 Stephanie 723. 755.  
 Sterzing, Passionspiel 766.  
 Stralofsch 207.  
 Stranisky, J. A. 753. 771.  
 Stratford 132.  
 Striche im Drama 1150.  
 Stuttgart, Ballett 752.  
 — Hoftheater 860.  
 — Doer 720.  
 — Roberre 746.  
 „Stützen der Gesellschaft“ (Analyse) 534—538.  
 Subligny, Mlle. 745.  
 Sudermann, Glück im Winkel 1145.  
 Sudermann, Die Ehre (Analyse) 658—666.  
 — französ. u. deutsche Dramatik 658.  
 — Oskar Blumenthal 659.  
 — Neue Bahnen 660.  
 — Handlung 661.  
 — Tendenz 662.  
 — Traß u. Falstaff 663.  
 — dramatisches Doppeltsehen 664.  
 — „Drüben“ 665.  
 — Jacit 666.  
 Sudermann, Johannisfeuer (Analyse) 673—681.  
 — Vitauen 673.  
 — Maritke 674.  
 — Rühn oder gewagt? 675.  
 — Weltbejahung 676.  
 — Bühne 677.  
 — ein Popanz 678.  
 — Georg u. Hjalmar 679.  
 — Bruch im Stück 680.  
 Sudermann, Sodom's Ende (Analyse) 667—672.  
 — Varoli 667.  
 — Goethe'scher Prozeß 668.  
 — e. Verhältnis 669.  
 — Tragik 670.  
 — Umkehr 671.  
 — Unterlassungen 672.  
 Süßnidee in „Neben“ 323.  
 Sullivan, Arthur 740.  
 Süßmeyer 724.  
 Swantheater 134.  
 Szene, römische 72.  
 Tabarin 1184.  
 Tabernaria 86.  
 Tableaux vivants 809.  
 Taglioni, Marie 747. 751.  
 — Paul 751.  
 Taktangeber, antike 21.  
 Talent, schauspielerisches 824 871.  
 Tanagra 48.  
 Tange, Volksänger 1180.  
 Tanz, antiker 53.  
 Tänze, groteske, der Griechen 54.  
 Tanzmut, römische 98.  
 Tarltow 54.  
 Tartaglia 104.  
 „Tartuffe“ 523.  
 — Analyse 390—395.  
 — Aufbau 1147.





# Weltgeschichte

Von den ältesten Zeiten bis zum Anfang des  
20. Jahrhunderts

## Ein Handbuch

von

**Dr. Herman Schiller**

Seheimer Oberschulrat und Universitätsprofessor a. D.

Der Inhalt ist folgender:

**Band I Geschichte des Altertums**

**Band II Geschichte des Mittelalters**

**Band III Geschichte des Uebergangs des Mittel-  
alters zur Neuzeit**

**Band IV Geschichte der Neuzeit.**

**Jeder Band broschiert 8 Mark, gebunden 10 Mark**

Schiller bietet eine durch Inhalt und Form ausgezeichnete Darstellung der Weltgeschichte und versteht es, gediegene, aus den Quellen schöpfende Wissenschaftlichkeit mit anziehendem, jedem Gebildeten verständlichen Vortrag zu vereinigen.

Im Gegensatz zu den Bestrebungen neuerer Zeit, Weltgeschichtsbücher überreich zu illustrieren und so den Text ganz in den Hintergrund zu drängen, haben sich Verfasser und Verleger darauf beschränkt, dem Werk eine Anzahl guter Porträts und Karten beizugeben. Es ist ein Lesebuch, kein Bilderbuch.

Der Schiller'schen Weltgeschichte gebührt ein Platz in der gewählten Hausbibliothek.

---

**Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.**

Falls keine solche am Orte befindlich, bitte sich direkt zu wenden an die  
Verlagsbuchhandlung **W. Spemann** in Berlin SW., Friedrichstr. 207.

**Verlagsbuchhandlung W. Spemann in Berlin & Stuttgart.**

---

# Das Museum

**Eine Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst**

von

**W. Spemann**

---

Mit Beiträgen von

W. Bode, R. Borrmann, B. Berenson, H. Brüning, P. Clemen, C. Cornelius, O. Fischel, H. Fleres, M. J. Friedländer, W. Genfel, H. Goldschmidt, G. Gronau, C. Gurlitt, H. Helfferich, H. Hymans, P. Jessen, M. Jordan, L. Kämmerer, R. Kekule v. Stradonitz, P. Kristeller, K. Lamprecht, J. Lessing, f. Lippmann, H. Mackowsky, H. G. Meyer, C. Neumann, W. v. Oettingen, G. Pauli, H. A. Schmid, P. Schubring, W. v. Seidlitz, J. Springer, J. Strzygowski, H. Thieme, H. v. Tschudi, A. Venturi, J. Veth, R. Vischer, H. Warburg, P. Weber, W. Weisbach, B. Weizsäcker, f. Winter, H. Wölfflin, M. G. Zimmermann.

Herausgegeben

von

**Richard Graul und Richard Stettiner**

---

Als wir vor sechs Jahren diese Publikation einleiteten, geschah es u. a. mit den Worten: „Worin liegt die unglaubliche Zersahrenheit unserer Kunstzustände? der unbegreifliche Widerspruch in den Urteilen? die Hilflosigkeit der meisten, welche ein Museum besuchen? — Es fehlt die Ausbildung des Auges, die umfassende Kenntnis der in aller Welt zerstreuten klassischen Werke der bildenden Kunst, es fehlt überall die Kenntnis der Technik, es fehlt dadurch die feinere künstlerische Bildung. Hier soll unser „Museum“ einsetzen.“

Die Erwartungen, die wir auf unser Sammelwerk setzten, haben uns nicht getäuscht. „Das Museum“ hat es verstanden, sich einen weiten Anhängerkreis zu verschaffen. „Das Museum“ bringt in jährlich 20 Hefen zu 1 Mark je 8 technisch vollendete Reproduktionen in folio nach den Gemälden der großen Meister, außerdem enthält jedes Heft einen illustrierten kunstgeschichtlichen Aufsatz aus der Feder eines berufenen Verfassers.

---

**Bestellungen nehmen die meisten Buch- u. Kunsthandlungen entgegen.**  
Falls eine solche nicht am Platze befindlich, bitte sich direkt zu wenden an die  
Verlagsbuchhandlung **W. Spemann in Berlin SW., Friedrichstraße 207.**






























# Spemanns Hauskunde?

Trockene Gelehrsamkeit mit reizloser Anhäufung von Daten ist bei Büchern, die im guten Sinne populär sein wollen, nicht am Platz. Unsere Bücher sollen bei aller Gründlichkeit doch eine angenehme Lektüre sein.












**Darstellungs-  
weise.**

Das beste Buch hat einen empfindlichen Fehler, wenn es nicht übersichtlich ist. Wer ein Buch zur Hand nimmt, muß das Gesuchte sofort finden können. Unsere Bücher zeichnen sich durch ein höchst praktisches System der Stoffordnung aus.        










**Übersicht-  
lichkeit.**

Neben gut gewählten, instruktiven Abbildungen bringen unsere Bücher eine große Menge von Porträts sowohl aus der Vergangenheit wie aus der Gegenwart und beleben dadurch den Text in sehr ansprechender Weise.                 













**Illustration.**

Solche Bücher müssen handlich sein, um praktisch zu sein. Man muß sie ohne Umständlichkeit überall hinstellen können: auf den Schreibtisch, das Paneel, das Piano u. s. w.           

**format.**

Wir haben uns mit Ausbietung aller typographischen und sonstigen Mittel bemüht, mit jedem Bande gewissermaßen ein kleines buchtechnisches Kunststück zu liefern, und freuen uns über die allseitige Anerkennung des Erfolgs.         

**Zweck-  
mäßigkeit.**

Wir legen wie immer hohen Wert darauf, das Heußere unserer Bücher reizvoll zu gestalten, und lassen die Einbanddecken von den tüchtigsten Künstlern entwerfen. Der farbige Grundton aller Einbände ist ein zartes Gold.            

**Heußeres.**



















**andlung**, i. v. w. Drama, das hier-  
nach benannt wird.

**arlekin**, i. d. Art. Hanswurst.

**Erstrolch**, Heldenspieler, die erste, ernste  
tragende Rolle des Schauspiels und  
deren Darsteller, i. B. Don Carlos,  
Karl Moor, daneben: jugendlicher  
Held, i. B. Mortimer, Brachenburg.

**Ersvortrag**, das Lesen des Schau-  
spielernamens nach dem Ende der  
Scene, des Aktes oder des ganzen  
Stückes, i. oben in der Gesch. des  
Theaterzettels unter Hamlet.

**istrione** (etrur. histrio oder histri,  
Pantomime, Schauspieler), nur im ver-  
ächtlichen Sinne auf den Schauspieler  
angewendet.

**Honorar** (lat.), eigentlich Ehrenlohn,  
dann überhaupt die Vergütung an  
Geld für den Dichter.

**Hosenrollen**, Benennung der Jünglings-  
rollen, die durch Damen dargestellt  
werden. (Georg im „Göt. v. Berlch.“,  
Vittorino in „Renaissance“ etc.)

**Inspizient**, der Beamte oder Schau-  
spieler, der die Aufsicht über die Bühne  
führt und die Darsteller auf ihr Auf-  
treten aufmerksam zu machen hat.

**Kasse**, die Verkaufsstelle für die Billets.  
**Kassierer**, Kassiererin, die diese  
Stelle verwaltenden Personen.

**Komiker**, der Darsteller der lustigen  
Rollen.

**Komödiant**, ehemals, bes. im 18. Jahrh.,  
die allgemeine übliche Bezeichnung in  
Deutschland für Schauspieler, jetzt nur  
noch verächtlich gebraucht.

**Komödie** (griech.), von den lustigen  
Aufzügen am Bacchusfest stammend,  
Lustspiel.

**Kopfstimme**, die über die natürliche  
Höhe des Sängers durch Prestung der  
Organe erzeugte höhere Stimme. Auch  
fisteln- oder falststimme genannt.

**Korrektter Schauspieler**, ein Darsteller,  
der niemals eine Rolle verlernt, ohne  
sich über den Bereich des Technischen  
individuell zu erheben.

**Kostüm** nennt man die Gesamtheit  
der Kleidung, die nicht der modernen  
entspricht, also historische Kostüme und  
Phantasie-Kostüme.

**Kostümler**, Ankleider, Garderobier, ein  
Beamter, der den Inhabern der ersten  
Rollen beim Ankleiden behilflich ist.

**Kothurn** (griech.), hoher Schuh, den  
die antiken Schauspieler trugen, um  
größer zu erscheinen. Daher sinnbildl.  
auf dem E. einhergeschritten, über-  
trieben pathetisch auftreten. i. Soccus.

**Kritiker**, i. v. w. Recensent (i. d.).

**Kese-Probe**. Erste Probe des Stückes  
nach seiner Annahme, gewöhnlich im  
Konversationszimmer des Theaters,  
oder beim Direktor oder beim Autor  
abgehalten. Jeder Mitspielende hat  
seine Rolle vor sich und liest den Text ab.

**Kiechhaber**, Darsteller des Liebenden,

Romeo, Don Carlos. Jugendlich-  
er L., der im zweiten Plan stehende Jüngere  
L., i. B. Mortimer. Gesehter L., Dar-  
steller älterer L.

**Kiechhaberin**, Darstellerin der ersten  
jugendlichen Damenrolle, sentimentale  
L. im durchgehend ernsten Fach,  
heitere L. im humoristischen Fach.

**Libretto** (ital. Büchlein), das Textbuch  
der Opern oder des Balletts.

**Liegen**, die Rolle liegt ihm, er bringt  
eine geeignete Individualität für die  
Rolle mit.

**Lokalposse**, eine Posse, die nur für eine  
bestimmte Stadt geschrieben ist, Ber-  
liner, Wiener, Hamburger L.

**Lustspiel**, die Komödie in der antiken  
Dichtung, jetzt: die humoristische oder  
komische Darstellung einer meist mo-  
dernen Handlung. Historisches L.  
dagegen, wenn es geschichtlich be-  
kannte Personen im Rahmen der  
heiteren Handlung vorführt.

**Manier**, maniert (spielen, bedeutet:  
in einer bestimmten, in jeder Rolle  
wiederkehrenden Art zu sprechen, zu  
gestikulieren, zu betonen, die nicht zu  
jeder Rolle passen kann.

**Markieren** heißt, auf der Probe nur  
den Text andeuten, die Worte nur  
bruchstückweise bringen.

**Masken machen** heißt beim Schauspieler,  
den darzustellenden Charakter durch  
die passende Zusammenstellung des  
Kostüms, das Arrangieren des Gesichts  
durch Schminke, Bart, schon äußerlich  
treffend bezeichnen. Er macht gute  
M., er versteht diese Kunst.

**Memorieren**, die Rolle lernen.

**Mime**, der (griech. d. Nachahmer), Schau-  
spieler, vielfach geringschätzig gebraucht.

**Mimik**, Gebärdenspiel.

**Monolog** (griech. Alleingespräch), das  
Selbstgespräch.

**Mütterdarstellerin**, die ältere Schau-  
spielerin, die ernste ältere Damen spielt.

**Nase Kleben**, sich durch Ankleben von  
Wachs oder Kitt die Nasenform verän-  
dern und vergrößern, i. B. als Cyrano  
von Bergerac. Jetzt wenig mehr üblich.

**Naturburleske**, der Darsteller jugendlich-  
derber, meist komischer Rollen.

**Oper**, das musikalische Drama. Ro-  
mische O., Musikdrama mit heiterer  
Handlung.

**Operette**, früher nur kleinere Opern  
von 1 Akt bezeichnend, heißen neuer-  
dings die komischen Musikdramen,  
in denen besonders der Parodie breiter  
Spielraum gelassen wird.

**Orchester** (griech. Orchestra, Halgen-  
platz), jetzt der Raum, in welchem die  
Musiker sitzen und die Gesamtheit  
dieser Künstler.

**Organ**, spezieller Ausdruck für Sprech-  
und Gesangsstimme. Ein prach-  
volles O., ein kräftiges O., ein  
schwaches O.

